لن ننساك .. ياشهيد

لم يعرف تاريخ الفن فكرة استحوذت على اهتمام الفنانين واستأثرت بتفكيرهم، واحتلت مكان الصدارة في اعمالهم عبر العصور المتتالية المختلفة، قديمها وحديثها كفكرة «الشهيد» التي تمثل التضحية في اروع صورها، وانكار الذات في اصدق معانيه واشكاله.

فالشهيد ... انسان يقدم لنا أكبر التحديات امام الموت، ويضرب لنا أروع الامثلة البطولية في وجه العدوان، ويقدم اكثر المواقف قدرة على اثارة الاهتمام، فهو بعث للحياة ... يتجاوز فنيها ... الفناء من اجل البقاء والازدهار.

فيه يتجلى الموقف الانساني المتعالي الذي يختار الانسان ... الموت من اجل الحياة ... والتضحية بها من اجلها، موت من اجل بعث وولادة، واقدام من اجل احياء واعادة ..

فيه تتجلى عملية توحد مع الجماعة ... ينسى الانسان فيها نفسه من اجل الاخرين، ويبعث فيهم عبر موته، ... الحياة.

انه يكتب بدمه تجديد الحياة ... ويعطي الامثلة على مدى مايملكه الانسان من قدرات على العطاء ... وقت الازمات، وفي ايام المحن والشدائد.

في العصور القديمة تحدثوا عن الشهيد فقالوا في الاساطير، بأن التضحية بانسان ... يعني افساح المجال ... لانسان وارضاء لوحش، واحيانا يعني بعث حياة

شعب ، فهو قربان لاستمرارها وهو كبش الفداء ، وهو وسيلة الحياة واستمرارها وها نحن نرى هذا المفهوم يأخذ شكلاً جديداً في هذا العصر ، فالانسان يختار موته بارادته لبعث امته ، ويمضي الى الموت على قدميه لتجديدها ، فهو ربيع أمة جديد ، لابد من أوراق تذبل ، واغصان تجف نضارتها ، ونسغ يموت ... إذا لم يبعث بدم جديد ، ونسقه بدم تضحية كبيرة .

وهكذا ، اصبحت البطولات امثلة تحتذى ، تقام النصب التذكارية لتخليدها ، وتزين الساحات بالتماثيل التي تقدم الجندي المجهول تمجيداً للشهداء ، وللمقاتلين الذين قبلوا أن يكونوا ... وقوداً للنار بعث تنير طريق المستقبل للأجيال .

وحين نرى الشهداء اليوم يتسارعون الى الموت في كل مكان ، في هذه الايام دفاعاً عن الارض ، وعن البقاء ونرى ابناء شعبنا يجددون العهد على استمرار النضال ... حتى النصر .. نحس بأن ملاحم البطولة التي قدمها الشهداء ... هي اساطير جديدة ، بل هي وقائع وحقائق يسجلها التاريخ ... تهزأ من كل الأساطير ... اساطير جديدة ... يسطرها الانسان العربي ... على سطح هذا الكوكب ... من اجل الانسان وحياته الافضل ، فداء من أجل الحق ، ودفاع عن كرامة الانسان اينما كان .

إن البطولات ... هي الوسيلة حسيّة لتطهير أمة ، وبعث لها وتجديد ، حين نجعلها موضوعاً لافعال فنية خالدة تصبح قدوة للاجيال ، وامثولة تحتذى ، وهكذا نجعل عبارة ...

- « لن ننساك يا شهيد »

حقيقة حية وموضوعاً ماثلاً في الاذهان على مر السنين والاعوام .

« الحياة التشكيلية »

فنانونا والقضية

طارق الشريف

يحفل تاريخ الفن عبر عصوره المختلفة ، بأعمال تعتبر ذاكرة نضالية للشعوب ، مثلما تمثل الاعمال الفنية الاخرى ... الذاكرة الحضارية لها ، ومن تلاقي هذه مع تلك ومن ترابط الموقف النضالي بالتشكيلات الفنية ، والصياغات المختلفة التي يلجأ الفنان اليها نتوصل الى تقديم مرحلة بكل أبعادها ، على شكل شهادة حية يجسدها الفنان في أعمال فنية تحث الاجيال القادمة على بلورة مواقفها ، لانها تسجل المواقف ، وتقدمها مكثفة معبرة تعكس ما بذله جيل من أجل جيل آخر ، وما بذله فريق من شعب من أجل خلاصه ، وبقائه .

وان أغنى فترات التاريخ بالمواقف ، هي الفترات الحاسمة التي يتعرض فيها شعب لحرب غزو أو ابادة ، واستعمار ، ويصمد فيها أمام المعتدين الغزاة ، ويقدم المواقف البطولية والشهداء التي تقدم مدرسة للأجيال ، وذاكرة نضالية لها ... ويلعب الفنان دوره التاريخي في تسجيل هذه المواقف ، ولكنه لا يكتفي بالتسجيل الوثائقي الذي يقدمه المؤرخون والمصورون ، بل يقدم تلك الشهادة عبر لغة فنية خاصة تساعده على تحقيق التقديم الافضل ، الذي يجمع بين البطولة والشهادة ... وبين اللغة الفنية المتميزة التي تعالج هذا الموضوع في اطار جديد يملك المضمون الذي يسعى اليه الفنان ، ليذكر بالبطولة ، ويقدم اهمية المواقف في بقاء واستمرار هذا الشعب ، وذلك لأن هذا البقاء في لحظات الحسم قد اصبح رهينا بتلك المواقف .

وهكذا تبرز اهمية الفن التشكيلي ودوره الهام في المراحل الحاسمة من تاريخ الشعوب ، في اغناء ذاكرة الشعوب بالمواقف ، وفي بلورة ما هو جدير بأن يحافظ عليه ، ويبقى من أحداث وهكذا يلعب الفن دور المنبه والمحرض والمخلد ... اضافة الى أنه يقدم لنا العمل الخالد الذي يبقى لما يملكه من ابداع وما يحمله من موضوعات على صلة بحياة شعب ونضاله من اجل الحياة الافضل ، ومن أجل البقاء ... ولتحقيقهما .

ونحن نرى في كل زاوية ... أو ركن شارع من الشوارع وفي كل بقعة من البقاع ... الاعمال الفنية التي تقدم لنا ذكريات عن بطل أو شهيد ، يجسده الفنان حيا امامنا ... وهكذا تبقى البطولات ماثلة في الاذهان للأجيال ... هنا مات بطل وهنا دافع شعب عن وجوده وحياته ، وهنا ... تمثال يخلد موقعة أو معركة أو موقف ..



لـن ننسـاك يا شـهيد

وهكذا تبرز أهمية الفنان الذي اختار ان يكون [صوت شعبه] ، في مراحل تاريخ هذا الشعب الحاسمة ، والذي جعل مواهبه الفنية مكرسة لتقديم ما هو عام ومشترك مع الآخرين ، وتجاوز ما هو فردي خاص ، ليكون الشاهد على حقيقة قومية وانسانية ، ... وبدأ يجعل أزمات الآخرين ومشكلاتهم ، همه الاساسي ليكون وجه شعبه المعبر بصدق عن قضيته ، وقد التحم بقضايا أمته النضالية ... فاتسعت دائرة اهتماماته لتكون شاملة معبرة عن المعاناة التي يراها أمام عينيه حية تنبض ..

ونحن اليوم نشهد ما يعانيه شعبنا من قتل وذبح تحت الاحتلال والقصف الوحشي ... ونحس بهول ما يحدث ، وما يبيت لنا من تآمر ... على اختلاف أشكاله ... ممثلا بآلة الحرب الفاشية ... ونرى أمامنا النضال الباسل لهؤلاء المقاتلين دفاعا عن الوجود نحس بأننا أمام مرحلة أصبح الفنان لا يحتاج معها الى الخيال كي يعبر، ولا الى الافتعال كي يلمس الجرح... وهو يرى أمامه ... المعاناة والبطولات ... وجهان لحقيقة واحدة ... ونكتشف عبر هذه الحقيقة ان الفنان التشكيلي العربي لم يترك فرصة تمر في الماضي لم يجسدها في عمل أو أكثر ، ولم يترك مناسبة تمر لم يكرس فنه لها ، وهناك المئات من الاعمال الفنية التي تؤكد مدى تلازم الفن التشكيلي مع نضال شعبنا ومع قضاياه الكبرى الهامة ... عبر مختلف مراحل النضال التي مرت .

ولسوف نحاول ان نقدم بعض النماذج التي اخترناها ، لأنها صوت هذا الشعب ، وشاهدا على ما جرى ويجري ، وهناك بين المقاتلين عدد من الفنانين الذين عبروا بفنهم عن المعاناة وجسدوا البطولة ... والذين أعطوا كل امكاناتهم ... فكانوا مع هذا الشعب في لحظات الحسم من تاريخه .

ولهذا يستحق هؤلاء الفنانين ... أن نتوقف عند اعمالهم وما قدموه من صياغة لتجسيد قضايا أمتهم ، لنتحدث عنهم ، ولسوف نختار بعض التجارب ، التي لا تمثل كل ما قدم ، اذ يستحيل علينا أن نجمع كل ما رسم ونحت وحفر من أعمال ... مثلما يستحيل علينا أن نسجل كل البطولات ونقدمها ... وهكذا لا بد لنا من الاختيار ... وفي هذا الاختيار تكمن المشكلة ... ولكن كل فن هو اختيار ... وكل نقد هو كذلك ... اذا كان نقدا أو فنا .

برهان كركوتلي

لقد اعتبر (برهان كركوتلي) واحدا من الفنانين الذين سخروا فنهم كله للتعبير عن القضايا الملحة في الحياة المعاصرة التي نعيشها ، وأحد أهم الفنانين العرب الذين قدموا لنا (القضية الفلسطينية) ، والذين عبروا عن هذه القضية عبر لغة خاصة متميزة ، بحيث تلازم التعبير عن هذه القضية مع اللغة الفنية التي لجأ اليها .

واختار (برهان) للتعبير عن هذه القضية ، الصيغة التعبيرية الفنية التي تأثر بها في المرحلة الدراسية في (المانيا) ، واضاف اليها الصيغ الفنية الشعبية ، والمفاهيم المرتبطة بها ، والتي تمثل الاسلوب المحلي الذي ساعده على تقديم لغة فنية خاصة .

لقد جعل الموضوعات المرتبطة بالقضية الفلسطينية، كعمود فقري لأعماله ، وعبر عن بعض المشكلات الاجتماعية والانسانية ، في أعماله الاخرى ، وحاول أن يؤكد على الجوانب الاجتماعية والانسانية التي تربط الثورات وحركات النضال الوطني والانساني .

وحتى يتمكن من اغناء تجربة التعبير الفنية وربطها بالموضوعات الملحة ، لجأ الى الاشكال المختلفة التي نراها على الاقمشة الشعبية والكتب القديمة ، والسيوف والخشب والمعادن وعن طريق هذه الرسوم الشعبية قدم لنا الموضوعات الهامة .

ان اللغة الفنية التي يستخدمها في لوحاته ترتبط بفنوننا المحلية ، العيون كبيرة والاجساد ممتلئة ، أضخم من حجمها ... والزخارف المختلفة تملأ المساحات سواء في الاجسام أو على المساحات الاخرى، وتتداخل الكتابات التي تترابط مع الزخارف والوجوه، والموضوعات اخذها من الموضوعات الملحة التي عالجها الفنانون الذين رسموا موضوعات ترتبط بهذه القضية، لكن (برهان) أعطى لهذه الموضوعات صيغة خاصة من التعبير ترتبط به ، وتعتمد اعتمادا كبيرا على أكثر من وسيلة ، ولعل أهم هذه الوسائل هي (الأرابسك)



الفلسطينيون



سنعود



ثورة حتى النصر

والحركة اللامتناهية للخط المتداخل المعبر ، أو المساحات التي تترابط مع حركة الخط .

ولعل أهم هذه اللوحات هي : الشهيد عز الدين قسام ـ القدس لنا ـ الثورة الفلسطينية ـ المرأة الفلسطينية ـ الطفل الفلسطيني ـ المرأة والطفل ـ لن ننساك يا شهيد ـ امومة ـ امرأة ـ ثورة حتى النصر .

وتعتبر لوحة (الثورة الفلسطينية) اكثرها اهمية، وأغناها بالعناصر ، فالرجال أقوياء في القسم الاسفل من اللوحة ، وقد عبرت الخطوط المتينة التي لجا اليها عن هذه القوة ، وقد تداخلت الوجوه والاجساد مع الاسلحة والزخارف ، بحيث تحس بتلاحم نضال ابناء الشعب كله ، وتؤكد الصياغة على هذا التلاحم وتبرز في الاجزاء الاخرى من اللوحة ... بعض مشاهد من الاراضي المحتلة ، وذلك لربط هذا التلاحم بالهدف الرئيسي للثورة ...... تحرير الارض .

والزخارف تجمل المساحات ، ويتحول كل شيء الى زخارف وترابط مع بعضها في حركة تجمع الاشياء في وحدة متلاحمة لا انفصام لها ، وهو يلخصها ويدمج بينها ، وذلك كي تصبح كل مساحة عبارة عن درجة من الدرجات الضوئية التي تساعده على تكوين اللوحة ، ويعطي الابعاد المساعدة له على التعبير عن الموضوع ، وتغنيه عن استخدام الظل والنور ، وتقدم للعمل الايقاع الحركي الذي يساعد على ابراز أهمية الايقاع الخطي الذي نراه يحدد المساحات والاشكال ، ويهب العمل الترابط المطلوب ، الذي يبرز في النهاية مفهوما حيا للفن يعتمد على الخط اللامتناهي (الأرابسك) الذي يقدم لنا التكوين الحيوي المتجدد والذي يبرز مفاهيم فنية خاصة .

ونرى ذلك في لوحته (المرأة الفلسطينية) التي يعتمد فيها على الخط اللين المتحرك على شكل أقواس معبرة ، ونرى المساحات والزخارف ، ونحس بترابط كل شيء ضمن مفهوم خاص للوحة ، تتداخل كلمة (عائدون) ضمن حركة الزخارف لتصبح جزءا منها ، ونرى الوجه الجميل المعبر ، والعيون الكبيرة والجميلة، التي رسمت بخطوط معبرة ، والحركات التي أعطاها للأيدي وتداخلها مع الاشكال الاخرى التي تخلق الترابط المنشود بين الخلفية والمقدمة .

أما في لوحته عن (عز الدين قسام) فنرى الصيغة الشعبية للرسوم، تذكرنا ببعض الحلول الفنية البدائية التي يقدمها رسامون بدائيون ، ونحس بذلك في كيفية تقديم وجه البطل ، ونرى الايدي المعبرة ، ولهذا نحس بأن (برهان) يأخذ حريته في اختيار الكثير من الصيغ الفنية التي يلجأ اليها ، فهو يغني لوحته بكثير من الاشكال والزخارف والكتابات ، وهو يعتمد اعتمادا على البساطة في هذه الحلول التي توصله الى بعض الصيغ المفهومة والتي تصل للناس لبعدها عن التعقيد، ويكره المفاهيم المعقدة للفن ، بل يبني أعماله على ان تكون معبرة قابلة للتداول عند جميع الناس على اختلاف مستوياتهم ، ويقدم العناصر اليومية من الحياة التي ترسخت في طفولته ، ويعتمد كليا على بعض الاساليب المستخدمة في الرسوم الشعبية المتداولة عن (عنترة) و (الزير) ويلجأ اليها ليقدم عبرها بعض حلوله الفنية بعد أن يكسبها المفاهيم الجديدة والصياغة المتماسكة ، وهو من هذه الناحية يعطي الرسوم العمق الضروري لتصبح فنا .

ويلجأ أحيانا الى دمج أكثر من صيغة ، في لغة معبرة يعتمد قوة الخط ... أو الخطوط القاسية التي تعتمد على الزوايا الحادة ، ويقدم الصيغة التي تلجأ الى الخطوط اللينة ، وهكذا يتوصل الى أكثر من حل ، لكنه قادر على دمج كل ذلك في لوحات معبرة لها



الطفل والطائر



عائلة فلسطينية



امومة - منى السعودي

حضورها المعبر ، لما تملكه من موضوعات ، ولما تقدمه من حس فني خاص .

وقد يقدم لنا صيغة خاصة تعتمد على الخطوط المعبرة وحدها ، الخطوط التي قدمت لنا لوحة مرسومة بخطوط وزخارف تمثل (القدس) وسماها (القدس لنا ... النصر لنا) ... وكل عناصر اللوحة قد أخذت من الاراضي المحتلة ، وتشابكت البيوت والنوافذ والقناطر ، وعبرت كلها في وحدة فنية عن الارض المحتلة ، ونرى الوجه الجميل وحركة الخط وتداخله اللامتناهي مع الاشكال والمنازل ليشكل ذلك كله صيغة مترابطة من الاشكال التي يجمعها خط واحد معبر يدخل كل شيء ويعمق كل تعبير ... انها وحدة هذه البيوت والاراضي وتلاحمها لتعكس لنا (الجمال) الذي لا ينفذ معينة ، والتي تستند الى الحس الملحمي الذي تقدمه الارض والناس ، في تفاعلهما وفي قدرتهما على الوصول الى المشاهدين .

وقد يلجأ (برهان) الى الصيغ التعبيرية التي لا تعتمد على جمال الخط ، أو رشاقته ، حين يرسم وجه (الفدائي) بقوة فاللغة هنا أصبحت أكثر متانة وتعبيرا ، ويلجأ الى التلخيص ، كي يقدم وجه العالم الثاني البشع ، ونحس بأن هذا الوجه موجود دوما ، ولهذا يكشف لنا عنه في كثير من لوحاته الاخرى ، التي تقدم لنا المأساة ، وهكذا يلجأ الى التشويه للوجوه ، ليقدم البشاعة .

ولهذا نرى تجربته موزعة بين جمالية المقاتلين والنساء ، وبشاعة المعتدين والفزاة ، وهو يلجأ الى بعض الاشكال المشوهة ليقدمهم ، لكنه يقدم أحيانا

الحالة المأساوية عبر بشاعة عارضة حين يرسم ظلام حياة المسجون والمقتول والمحاصر ، كأن هناك بشاعة عارضة ، وبشاعة متأصلة والاخيرة لا نراها الا في وجوه الضالعين في الاجرام والقتل ، وهذا ما تقدمه لنا لوحة تمثل (فتاة) هي فلسطين بالتأكيد ، وحولها قد التف الاشخاص الطامعين على اختلاف أنماط بشاعتهم وعراقتهم في الاجرام ... انهم القتلة الطامعين في استباحة حرمات الفتاة الجميلة التي يحميها اطار معبر من الصعب اختراقه مهما حاولوا .

وقد نرى التعبير الحزين على وجوه الاطفال ، والنساء ، وعلى وجوه الناس ، انه الحزن العارض ، والالم الذي يدفعه الانسان ضريبة للكرامة ، او يدفعه الطفل .

ونكتشف عبر ذلك كله أن (برهان) يلجأ الى الحكايا البسيطة التي تؤكد مدى بساطة تعبيره ، وقدرته على استخدام الرمز المحبب الذي لا يمكن أن ينسى ، ونرى في قصة يرويها لنا فيقول في احدى لوحاته :

ـ رأيت على الناصية طفلا حزينا سألته ما أحزنك ... يا صغيري فأجاب : والدي عن الدار غائب ؟!..

لقد تمكن من الوصول الى تقديم المأساة عبر أبسط الاشكال وأكثرها قدرة على النفاذ ، وهكذا نكتشف في كل عمل من أعماله الحلول المختلفة المعبرة عن الموضوع، والبساطة التي قد تصل الى حدود الاعجاز .

ولعل لوحته (لن ننساك يا شهيد) تساعدنا على فهم أسلوب (برهان) ، فالناس يحملون تابوت الشهيد ، وعليه هذه العبارة ، وهم يسيرون باندفاع ، وهو يجمع بين المقاتلين والنساء والاطفال ، وتبرز المشاعر المتنوعة على الوجوه ... حزن وغضب ومأساة ... وأمل لأن الشهيد واسطة الخلاص ، وطريقه ، وحزن على القتيل ، أسلوب دمج الوجوه ، وتوزيع الحركة ، وربط ذلك كله بقوة التعبير الذي يعطي المشاهد المشاعر المختلفة التي تبدو مؤثرة بفعل لغة فنية قادرة على نقل تلك المشاعر وايصالها الى المشاهد ، لتؤثر عليه وتحرضه ، وتحسسه بالموضوع الذي تواجهه أمته اليوم .

وهو ينقد تارة ، يضحك اخرى ، يفاجيء المشاهد بكلمات يكتبها ... عن نفسه (برهان ... رافض الذلة) أو (ابن الشام) ... وفي كل الاحوال يقدم أعماله لتكون قريبة من القلب .. بسيطة معبرة ... البساطة التي تعطيها الاسلوب المعجز الذي يجمع القوة ... والنفاذ الى القلوب لتحتل مكانها فيها .

حروف نون

عبد الحي مسلم

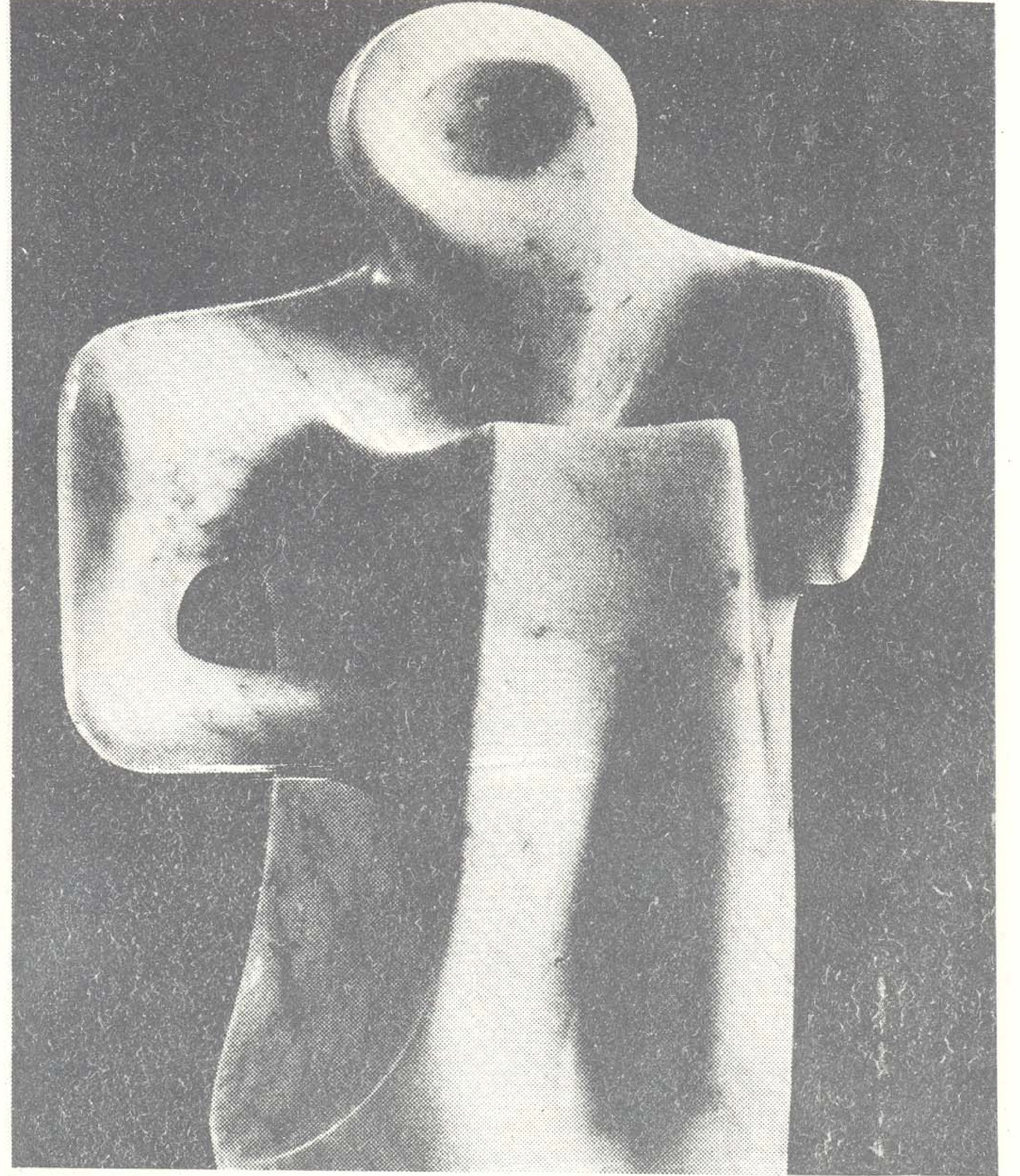
أما تجربة (عبد الحي مسلم) فهي تجربة فريدة في نوعها ، وذلك لأنها تقدم لنا الموضوعات المرتبطة بالقضية الفلسطينية ، وبصياغة خاصة ، وبمواد مختلفة عما اعتاد الفنانون عليه ، فهو يستخدم نشارة الخشب يعجنها ويشكلها في أعمال (نحت بارز) ، وقد توصل الى تجارب هامة معبرة عن القضية التي ارتبط بها ، ولجأ الى البساطة التي قربت أعماله الى الناس ، والتي ساعدته على نشر فنه .

انطلق من تسجيل الموضوعات المختلفة التي تمثل نضال الشعب الفلسطيني عبر العصور ، وما عاناه هذا الشعب عبر مختلف المراحل ، وجعل فنه ملحمة من الاعمال التي تكمل بعضها وتقدم لنا سيرة شعب عبر تاريخ طويل ، وقدم شهادة حية على أن هذا الشعب قد عانى الكثير ، ولكنه ما زال قادرا على البذل والتضحية .

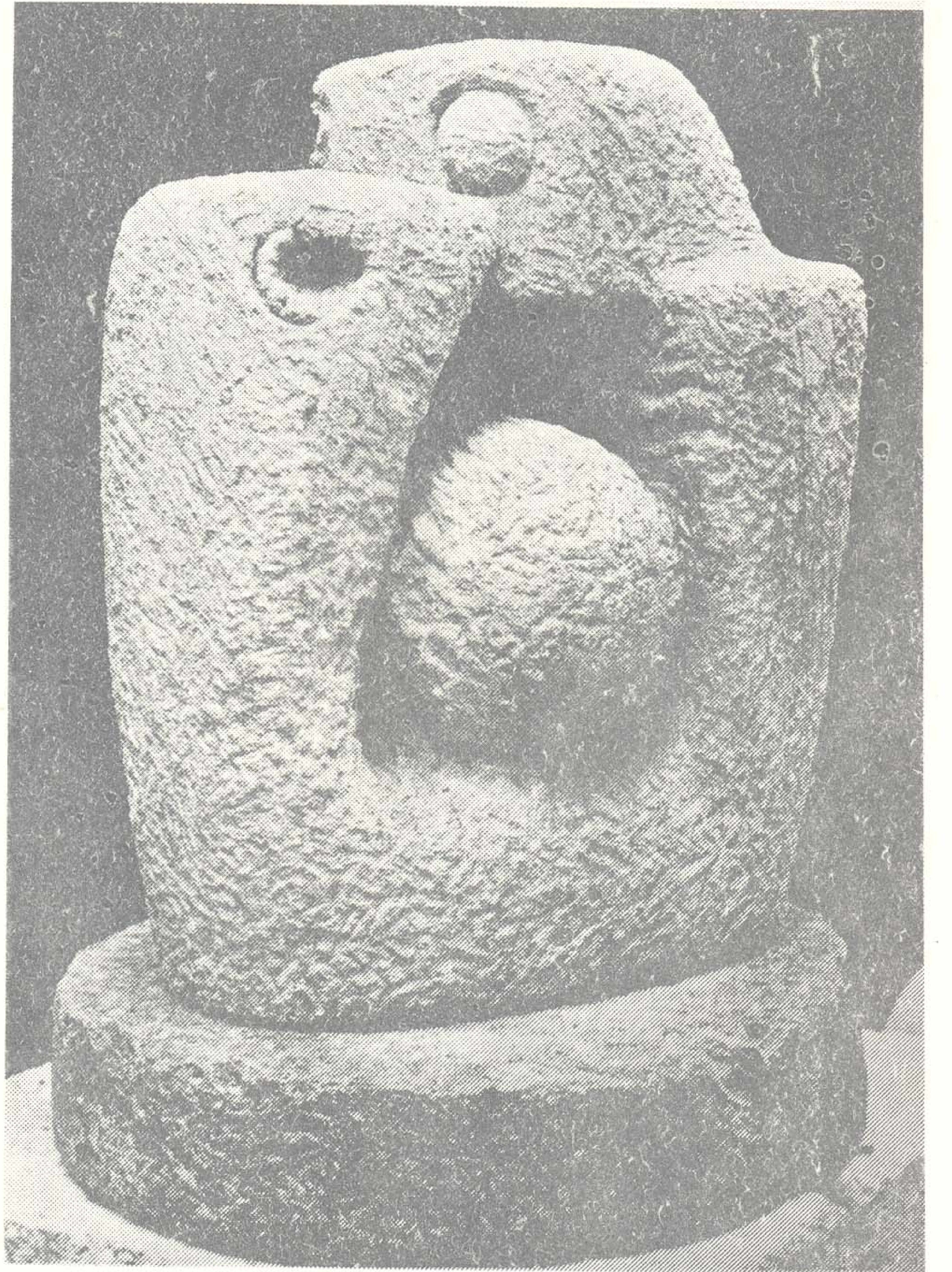
وحتى يتمكن من ربط أعماله ربطا محكما بالقضية لجأ الى الفنون الفلسطينية القديمة ، يحي بعض عناصرها ، ويستخدم بعض المفاهيم القديمة ، القادرة على التعبير في أعمال حديثة ، ولهذا تحس بأن أعماله لها جذورها التاريخية العريقة التي تعطيها قوة الاستمرار ، وألح على بعض المفاهيم التي تساعده على التعبير عن أفكاره الجديدة مثل اضفاء الميزات البشرية على الاشياء والحيوانات ، والتعامل معها على أنها بشر ، أو ما يسمى أنسنة الاشياء ، مما نراه منتشر في الريف ، لارتباط الحياة بما في الطبيعة من عناصر لها أهميتها في حياة الانسان .

ويضع ذلك كله في خدمة موضوعاته التي تشغله ، فهو قد أخذ من الفنون القديمة المفاهيم التي تساعده على توسيع أفق التعبير والتي تتجلى في اسلوب التحوير ، وعملية خلق للكائنات والاشكال غير المعقولة التي لا نراها في الواقع ، ولهذا فالعالم الاسطوري الذي يقدمه يدين بالكثير الى المفاهيم القديمة التي ربطت الفن بالسحر وعالم التحولات البشرية والحيوانية ، والتداخلات بين الاشياء ، وهكذا توصل الى عالم غريب تماما من العلاقات الانسانية التي لا تستقيم لمنطق العقل ... ولكنها تبدو مقبولة تفرض نفسها .

فهو يحور الانسان ليصبح في جزء منه سفينة ، ويبدل اليد يطيل بعض أجزائها ، أو يضخمه على نحو غير معقول ، ويتلاعب بالشكل فيخرج اليد من المدفع أو يحور وجه الانسان الى شكل غريب ، أو يبدل أجزاء من البندقية لتصبح طائرا من الطيور الجارحة ، أو يدمج الانسان بالارض ، أو يحور أحد الاماكن الى



الأرض



امومة الارض

قلعة متماسكة من الاشخاص والاسلحة والقتلى والاشياء الاخرى التي يملكها الانسان ... في وحدة متماسكة مقاتلة .

وهو في هذا الاسلوب يعطي الفن قدرة لا محدودة على التعبير ، ولا يمكن تحقيقه عن طريق المفاهيم التقليدية للتصوير ، ولهذا يمكن أن نقول عنه بأنه كساحر قادر على أن يتلاعب بكل الاشياء ليسخرها ، ويعيد تكوينها حسب ما يريد ... ولهذا يختلف عن غيره من الفنانين المعروفين ..

ولا يقف عند هذه الحدود ، بل يلجأ للفنون الشعبية التي يملكها الناس في القرى الفلسطينية ، ويعالج الموضوعات المختلفة ، مستخدما الكثير من العناصر الشعبية الفلسطينية ، وخصوصا الجرار والمناجل والقمح والعقال والاغصان وغيرها .

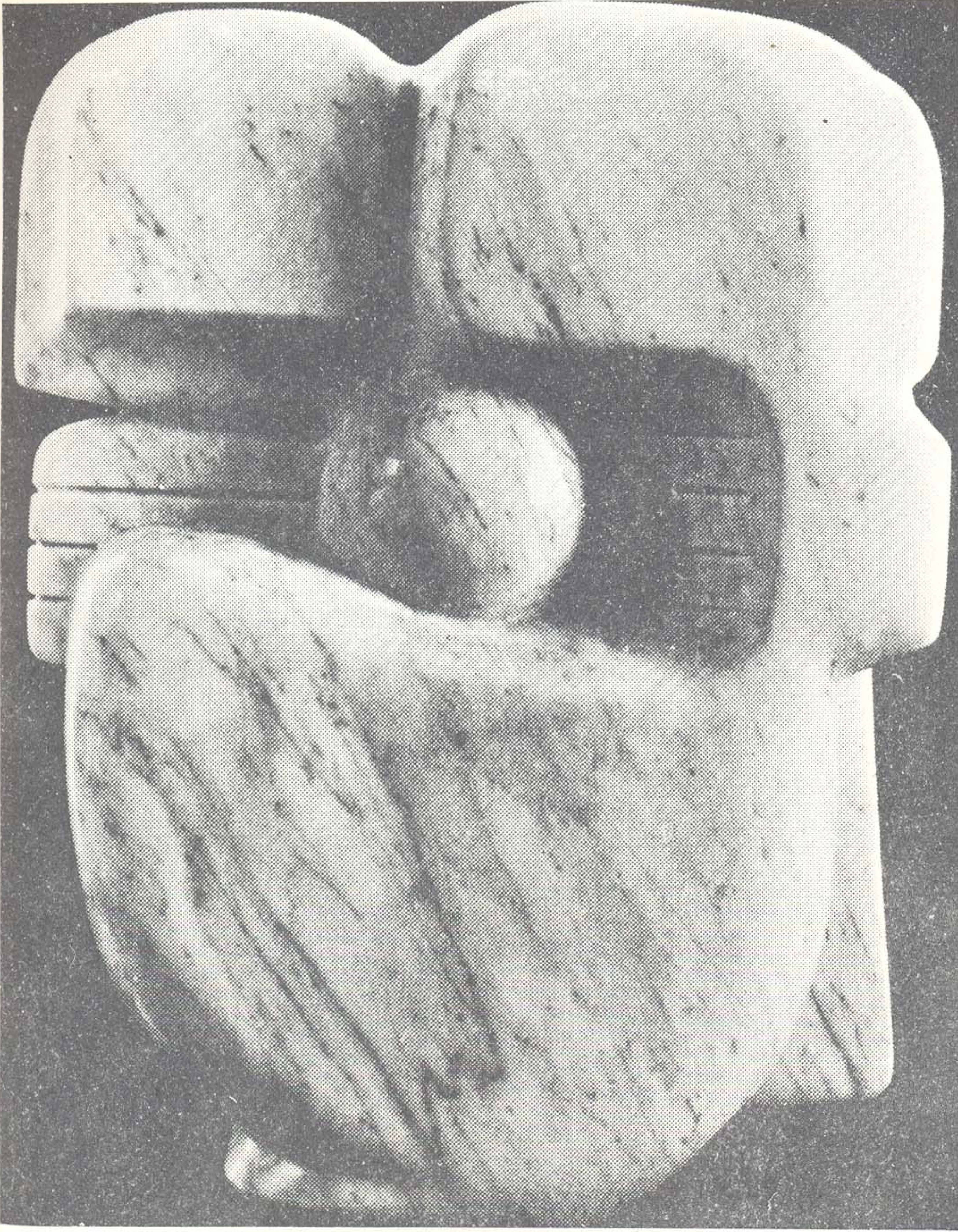
وهو يعطي هذه الاشياء .. الاهمية الاولى في في تجربته بحيث ترى ان كل عمل من أعماله ، يتضمن بعض العناصر التي ترجع الى فترة طفولته في قريته ، وهو يضفي على هذه الاشياء الجوانب الانسانية التي تجعل هذه الاشياء حية قادرة على ان تحكي لنا القصص المختلفة عن الحياة التي انتزع منها ، وهو يعطي لكل عمل من أعماله الارتباط العميق بحياة الريف الفلسطيني ، وذلك كي يؤكد لنا عمق التلاحم بينه وبين الارض التي نفي عنها ، والتي اصبحت تمثل الحنين الدائم الذي يحمله معه اينما رحل ، والتي تأخذ الاشكال المختلفة التي تساعدنا على ايجاد الارتباط بالارض الذي يمثلأهم عنصرمن عناصرالفن الفلسطيني المعاصر كله ، لان النفي عنها ... قد جعلها حية متجددة ... تعطيهدوما الموضوعات والعناصر ، والتي تتأكد في كل مرة بصيغة ... بحيث نحس بأننا نعيش في قرية (عبد الحي مسلم) ... مثلما نعيش القضية الفلسطينية .

ولكن كيف تطورت معالجته الفنية ؟! والى أي حلول توصل ، وما هي المفاهيم الفنية التي قدمها لنا ؟!

في البداية ، عالج (عبد الحي مسلم) الموضوعات المختلفة المرتبطة بالقضية الفلسطينية ، فهو يقدم بعفوية هذه الموضوعات ، وقد استخدم الالوان المختلفة ، ويمكن ان نعطي فكرة عن هذه البداية ، في العمل النحتي الذي قدمه والذي قدم له العنوان التالي :

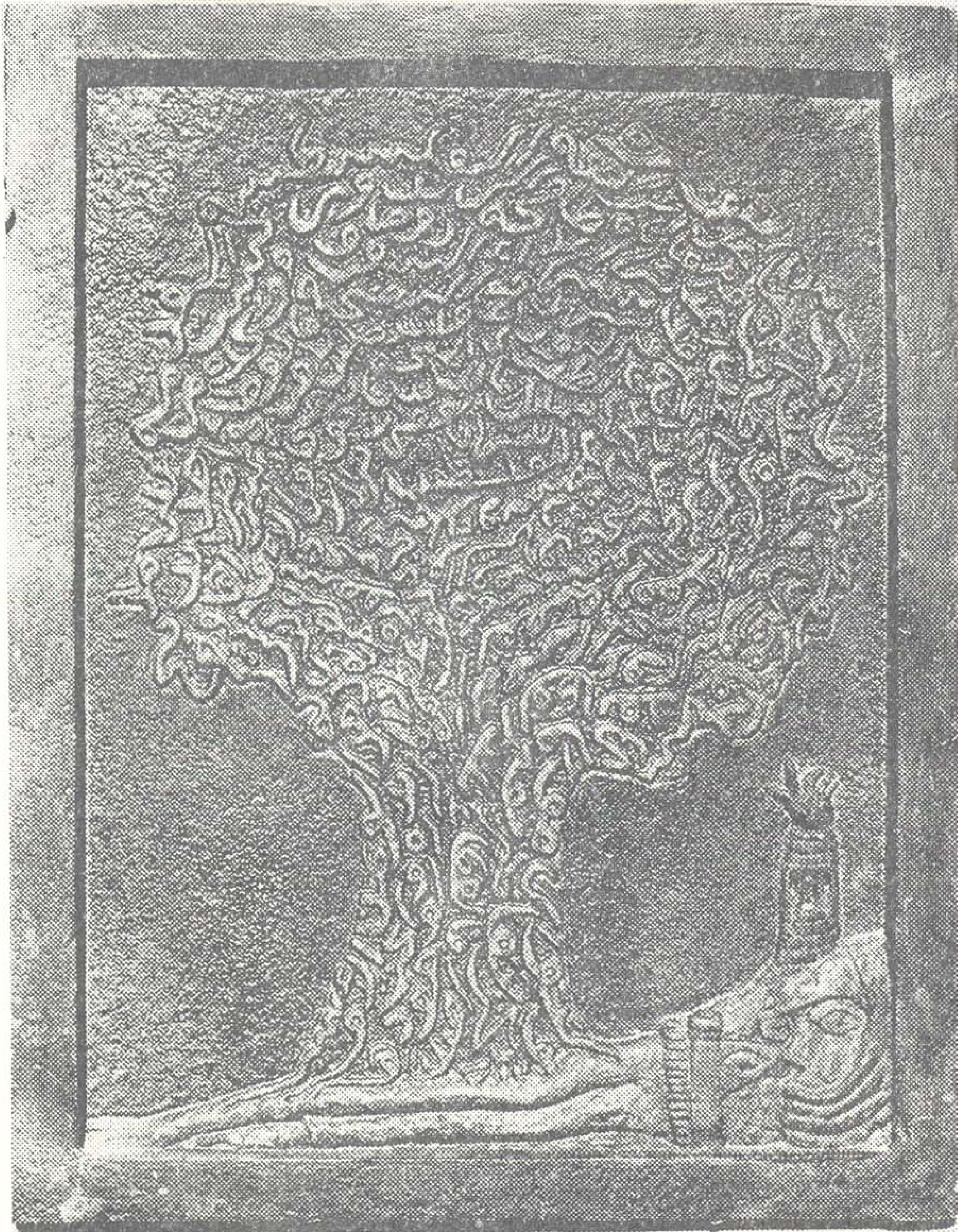
« سنخرج من كل مجزرة .. أكثر ايمانا وصلابة وخناجرهم المسمومة ... لن تثنينا عن مواصلة السير » .

ان الفكرة التي ينطلق منها (عبد الحي مسلم) ، بسيطة ومعبرة ، فالشهداء الذي سقطوا في اسفل التمثال قد تحولوا الى طائر وانطلق من هذا النسر



امومة

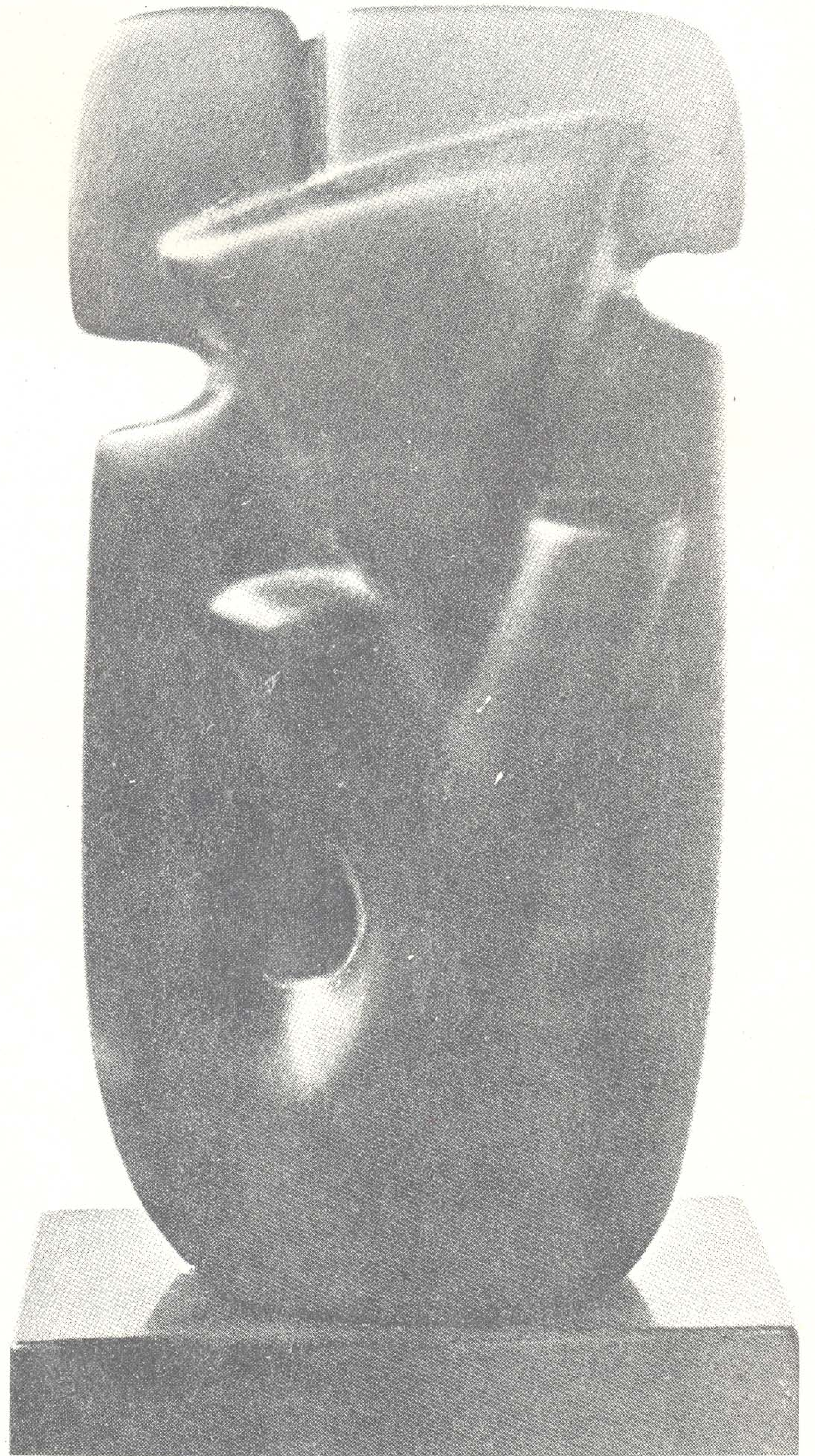
شجرة



المقاتلون رجالا ونساءا وأطفالا وأسلحة مختلفة ، وان المعارك والبطولات التي بذلها المقاتلون هي المنطلق الى تجديد الثورة وانطلاقها لتحقق الاهداف الرئيسية للثورة .

ومن الواضح ان الصياغة الاولى لاعماله بسيطة ومعبرة ، لكن التجارب التي مر بها (عبد الحي مسلم) جعلته ... يلجأ الى صيغ اكثر تعبيرا ، ويمكن ان نعطي مثلا على هذا في عدة أعمال هامة ...

ولعل أهم هذه الاعمال هي (الشجرة) ان (عبد الحي مسلم) يرسم شجرة عن طريق (الكتابات) وهي



لقاء

تمثل ما قدمه الشعب العربي من ثورات ومن تضحيات مختلفة ، وهنا نلمس عدة عناصر جديدة هامة أسهمت في تقديم صيغة جديدة من التعبير الفني المتميز ..

ولعلنا نلاحظ كيف ربط (عبد الحي) الصياغة بمفهوم جديد من التشكيل انطلق من (الارابسك) ، فالمفاهيم المرتبطة بالتلاحم والاعمال التي تقدم ملاحم هذا الشعب تعتمد على هذا المفهوم الذي يعطي العمل التماسك الضروري ، ويساعد على بلورة تلاحم نضال الشعب عبر العصور وتماسك قواه الحية في وحدة ، ولهذا لابد من ربط هذه العناصر ، ولا يمكن ربطها ما لم يلجأ الى الخط اللامتناهي الذي نراه قويا معبرا يساعده على التعبير ، وهو يبسط ، ويزداد اعتمادا على الايقاع الخطي للتعبير عن موضوعاته، ويزداد قدرة على تقديم الموضوعات بلغة مبسطة ومعبرة ، وهكذا يتوصل (عبد الحي مسلم) الى مرحلة متميزة من الانتاج الفني في أواخر أعماله ، حين يقدم مجموعة من الاعمال الفنية ...

في اللوحة امرأة تحمل جرة وهي واقفة ، ويقوم (عبد الحي) بشق هذه المرأة بخنجر من الاعلى للاسفل على نحو يدفعنا للتساؤل .. لماذا ؟

ومن الواضح ان (عبد الحي) قد بدأ يقدم موضوعاته الجديدة بتبسيط ورمز وعمق أكبر، ويصل في بعضها الى مرحلة متطورة من التعبير حين يقدم معاناة (امرأة) مستلقية ، على الارض ، أو ... معاناة امرأة اخرى تحمل وليدها معها ، وهو لا يكتفي بالرمز الذي يقدمه عن المرأة ، بل يعالج حركة المرأة الحاملة للطفل بكثير من الصياغات المعبرة التي تساعد على جعل المرأة تحمي ابنها من خلال الحركة ، ويضيف الى ذلك كله الخطوط التي تمثل جسد المرأة ، ويتوصل الى مساحات تساعد على ربط المضمون الذي يسعى اليه بالحركة والتعبير من خلال الخط الذي أصبح يلعب دورا رئيسيا في كل أعماله .

وهكذا يتكامل بحثه ، ويتطورتحت تأثير الصياغات المختلفة التي يقدمها ويعبر من خلالها عن فنان ملتزم بقضية اعطاها كل ما يملكه من امكانات ، يجدد في كل مرحلة اسلوبه ، ويغنيه بالاشكال التي تؤكد على مدى موهبته .

منى السعودي

تختلف تجربة الفنانة (منى السعودي) عن تجارب الفنانين الاخرين من حيث أنها توصلت الى حلول نحتية حديثة بالمعنى الدقيق للكلمة ، منطلقة من موضوعاتها الانسانية والقومية .. وهكذا أوجدت الصيغة الفنية القادرة على تأدية دورها الفني المحض الذي يعكس رغبة في مجاراة تجارب النحت العالمي ، وما توصل اليه من حلول ، وهي في نفس الوقت ، تسعى الى

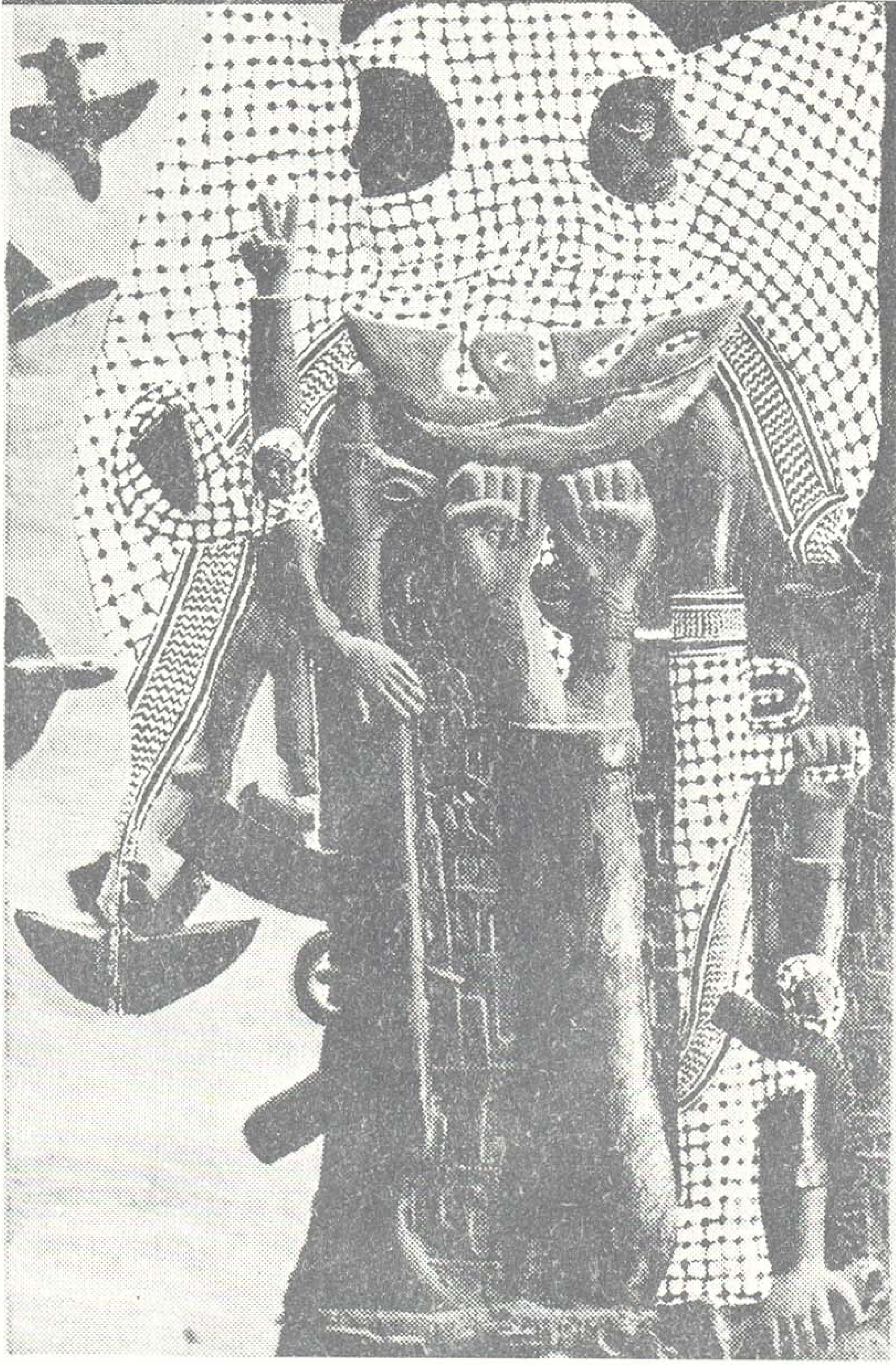
توظيف التشكيلات النحتية لتعكس الاهداف الانسانية ولهذا لا ينفصل الشكل عن المضمون في عملها ولا يبتعد التشكيل عن الهدف الذي يسعى اليه عبر اللغة الجديدة التي تؤكد على أهمية استيعاب الكثير من المفاهيم الحديثة للنحت المعاصر ، واستخدامها . للتأكيد على أن كل صياغة متطورة للنحت يمكن ان تستخدم للتعبير عن مضمون اذا أحسن الفنان استخدام ما يملكه من تشكيلات فنيـة .

وقد يرى المشاهد لاعمالها شكلا انسانيا قد حورته الى صيغة تجريدية ، لكنه لا يستطيـع ان يفكـر في الصيغة التجريدية وحدها ذلك لان الدائرة عندها هي وجه اكثر منها دائرة ، وحتى الخطوط المنحنية التـي تقدم الكتلة تتعاون مع هذه الدائرة التي تأخذ أشكالا مختلفة على التأكيد على ان كل شيء في عملها يرتبـط بمضمون ، على علاقة بالقضايا الانسانية التي يعايشها الانسان العربي المعاصر .

فالاعمال العديدة التي قدمتها عن (العائلـة) و (الامومة) و (الفجر) و (النمو) و (الخصب) و (الشروق) و (العناق) و (الرحم) ... كل هـذه الاعمال تؤكد لنا على أن (منى السعودي) تلجأ الـى موضوعات على صلة شديدة بالمراة ، المراة التي تكون العائلة ، وتنجب الاطفال وتحقق الخصب وتسعى الى تنمية أبنائها ، وتحقيق حياة أفضل لهم .. هذه المراة هي أعمق الرموز الانسانية ، واكثرها قدرة على توليد الرموز الحية التي تساعد الفنان علـى التعبير عـن الجوانب المختلفة للحياة ..

ونحس بأن ما تحققه من موضوعات مختلفة ، على صلة بالمراة هي نتيجة لرغبتها في التعبير عن (الارض) الارض هي التي تنجب كالمراة ، وهي التي تحقـق (النمو) و (الخصب) و (الامومة) ... وهي رحم الامة ومصدر بقائها واستمرار ذلك ، لتحقق أهدافها المختلفة ، والارض تهب الانسان كل المقومات للحياة ، كالمراة ولهذا فالمراة والارض وجهان لحقيقة واحدة ، وهما يقدمان نفس المفاهيم ، وبالتالي يمكن الحديث عـن الام ، والمراة الحامل ، والخصب ، والرحم ، كرمـوز تدل على الارض وهنا نحس بأن الغاية هي تحقيـق جانب ثالث هام من أهم الجوانب في تجربة (منـى السعودي) وهو تصعيد الحالات المختلفة التي تعايشها لكونها امراة ، لتصبح هذه الحالات المختلفة .. تمثل الحقيقة الانسانية التي تترابط مع مصادرها الاصلية التي تعكس حالات معاناة فردية ..

ومما يؤكد لنا هذا الترابط ... ماتراه في تماثيلها من استخدام للشكل الانساني كمنطلق لابد منه ، وتحويره ، ليخدم هدفها ، على أن هـذه التحويرات كلها هي نتيجة لمفاهيم حياتيـة ... علـى ارتباط



مقاتلون



امومـة

بالطبيعة ، ولهذا فهي تستمد اكثر تحويراتها من الارض ، وما يطرأ على هذه الارض ، من تبديلات مختلفة تجريها الطبيعة وعوامل الحت ، وقد يجريها الانسان .

وهي تستخدم شتى المواد المختلفة للنحت لتحقيق هدفها ، وتسعى لمراعاة المقومات الفيزيائية لهذه الصخور ، ولكن تبقى قادرة على توليد ما تريد من أهداف عبر اقسى هذه الصخور ، وهكذا تخضع كل المواد الى هدفها ، حتى الرسم بالقلم فهو عبارة عن حركة عضوية لشكل له علاقة بالارض والحياة والامومة ... وكل المفاهيم التي تتكرر عندها ،وهكذا تسخر كل شيء لتقدم لنا ما يمكن اعتباره « فن المرأة والارض » في حوارهما اللانهائي الذي يعكس لنا جملة من المفاهيم الحياتية المتجددة .

ولا تقف تجاربها عند هذا الجانب وحده ، ذلك لان الارض هي الخلق الدائم ، وهي الحياة ، التي تولد المقاتلين ، وفي اعماقها يتولد الانسان وينمو وينتصر ثم يموت ، وهكذا تتجدد الحياة عبر هذه المسيرة .. كما يتجدد عبر الولادة والخلق اللذان تمارسهما المرأة أيضا .

وهي تربط ذلك عبر بعض العناصر البسيطة في كل أعمالها ، بالقضية الفلسطينية ، ذلك لان الارض هي الارض المحتلة ، والمرأة هي المرأة الفلسطينية ، وما يجري على الساحة الفلسطينية يجسد كل معاناة وما تقدمه الام والارض يعكس كل المشكلات الانسانية كأن التجريد قد ساعد على التعميم وجعل الانسان أمام القضية الانسانية ، لكن ثمة أيد لا تراها الا عند المقاتلين الفلسطينيين ، وانحناءات لا نعرفها الا من خلال معاناتهم ، وقد نحس بأن هذا الرمز قد اقترب أو ابتعد حسب مختلف الظروف لكنه واضح في كل عمل ... معبر عنه بكل دقة .

وقد تصل في بعض التماثيل الى مفاهيم اكثر تجريدا من المألوف ، وأبعد عن هذه الصيغة المرتبطة بالطبيعة والارض والامومة في تمثال هام لها وهو « تشكيلات من حرف نون » لا يمكن فهم هدفه الا اذا شرحناه .

أول ما يتبادر للذهن...هو ان التمثال يمثل لغة مجردة،لكن (منى) تصر على ان هذه النون هي النون في كلمة (انسان) وهي لهذا تبعد عملها عن ان يكون لعب بالاحرف ، ولهذا فالحرف هو جزء من كلمة ، وان هذه النون حين تتشكل في أوضاع مختلفة تقدم لنا نصبا ، وهذا النصب تلخيصا لما يمكن ان يقوم به هذاالانسان، انه عمل خالد يتضمن كل المقومات النحتية ، وهو يقدم لنا خلاصة معبرة عن الانسان عبر تنوع اشكال النون التي قد تكون مغلقة في الاسفل ، متجهة الى



العاشق - محمد هجرس

الجانب في الوسط ، لكنها تنفتح على الحياة في الاعلى رمز على رغبة في الحياة الافضل ... وهكذا تتوصل (منى السعودي) الى توظيف كل ما تقدمه من اعمال للتعبير عن المصير الانساني الذي تراه مجسدا في مصير الشعب الفلسطيني ، وعبر نضاله ... يتوصل الانسان الى أن يكون جديرا بحمل اسمه ..

محمد هجرس

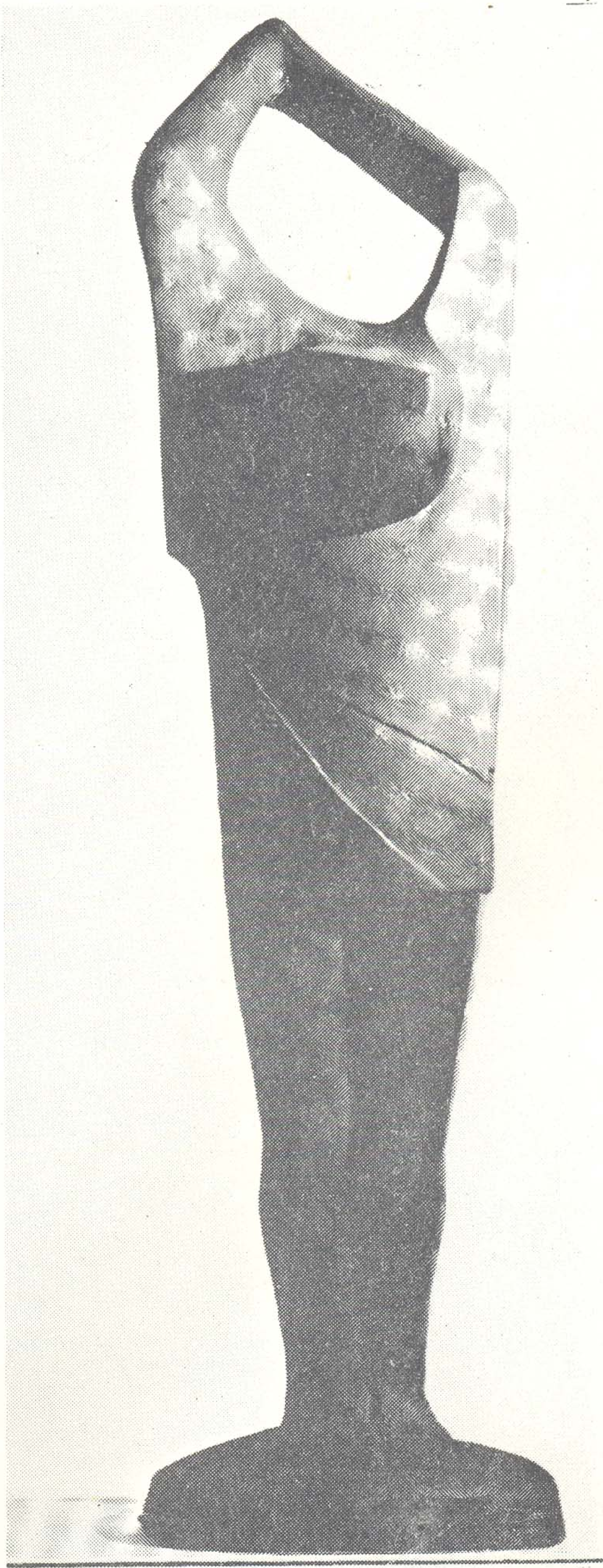
ان تجربة (محمد هجرس) أكثر بساطة من غيره، ذلك لانه اختار ان يعمل بصمت بعيدا عن الاضواء في قرية صغيرة في (البقاع) ينحت ، ويربط نحته بموضوعات انسانية ، ويؤكد على أهمية ذلك عبر صيغ فنية أكثر تعبيرية ، وقد ساعده على ذلك ، خلفية فنية ودراسية متميزة في (روما) .

و (محمد هجرس) يقدم لنا منحوتاته شهادة حية عن حياة الانسان المقاتل ، وأفراحه ، وانتصاراته ونكساته ، معبرا عنها عبر صياغات مختلفة ، تؤكد أن منطلقه هو الانسان الذي اختار أن يكون شيئا آخرا مختلفا عن الانسان العادي المعروف ..

ان أهم أعماله التي قدمها خلال السنوات الماضية قد قدمت صيغة جديدة من المعالجة نراها واضحة في تمثاله (العاشق) الذي مثل لنا فيه مقاتلا عاشقا ، لكنه عاشق للارض ، مولها بها محبا .. انه (عاشق فلسطين) ... ونحس ببساطة الفكرة وبساطة تنفيذها وقدرته على التعبير عنها .

وقد تختلف تماثيله الاخرى مثل (الصرخة) أو (الولادة) أو (الانتفاضة) أو (الارادة) أو (التلاحم اللبناني الفلسطيني) أو (الجنوب الصامد) ... في أسلوب التعبير عن تمثاله (العاشق) ، ذلك لان كل عمل من أعماله يملك فكرة واسلوبا ، وطريقة في التعبير عن (المضمون) .. لكن (القضية الفلسطينية) ، والمشكلات المتفرعة عنها تشغله ، وتقدم له الاساس الذي ينطلق منه ، بحيث نستطيع أن نقول بأن (محمد هجرس) قد ربط مصيره بهذه القضايا معبرا عنها بكل اندفاع ، ولهذا فهو فنان .. الانسان الذي يعاني وينتفض ويثور ويقاتل ... وهكذا فهو (فنان القضية) .

وهكذا ولدت تلك القضية عدة تجارب فنية لها أهميتها ، وقد قدمنا بعض النماذج الهامة ... ونحن سنسعى الى تقديم فنانين اخرين ربطوا فنهم بقضايا امتهم .. فكانوا الشهود عليها ، وحقق فنهم ما حقق من نجاح نتيجة لذلك الانصهار المصيري معها ،فعكسوا عبر مختلف الاساليب ... الرؤية المتنوعة للقضية ..



من الجنوب

وأثبتوا أن الفن التشكيلي العربي .. قد قدم النماذج الحية المعبرة عن الواقع وعكسه بكل صدق وقدم رؤيته الفنية عبر القضية، واختار الكثيرون من الفنانين أن يكونوا مع أمتهم في نضالها من اجل تحقيق اهدافها.

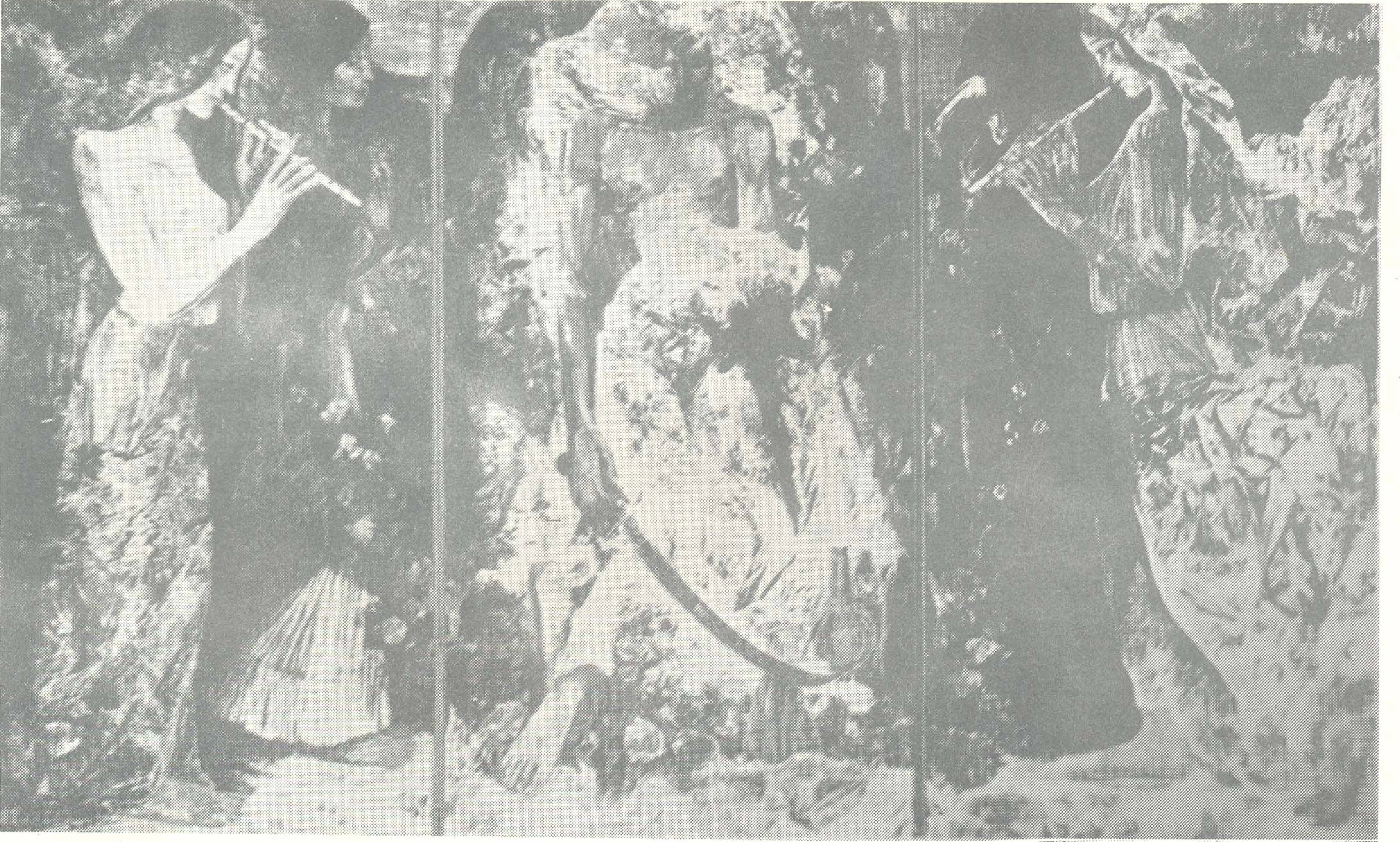
الشهيد في الفن التشكيلي العربي

خليل صفية

لقد طرح موضوع « الشهيد » في تاريخ الفن المعاصر بمختلف تقنياته وأساليبه وارتبط بثورات الشعوب وتاريخها النضالي ضد الاستعمار ، وتطور عبر النصب التي تقام في الساحات والحدائق تخليدا للشهداء الذين سطروا بدمهم ملاحم البطولة والعطاء على طريق الحرية والكرامة ، وعلى صعيد الفن العربي المعاصر ارتبط هذا الموضوع « الشهيد » بالاحداث المصيرية التي شهدها ويشهدها الوطن العربي « نكبة فلسطين ـ نكسة حزيران ـ الثورة الفلسطينية ـ حرب تشرين .. »

وأخيرا الغزو البربري النازي للقطر اللبناني وحرب الابادة التي يمارسها الكيان الاسرائيلي على الشعب الفلسطيني والقوى الوطنية اللبنانية ، الحرب ، أو لنقل الغزو الاسرائيلي النازي الذي تم بدعم ومشاركة الامبريالية الامريكية وذلك في زمن الصمت العربي..

ومع ذلك كان حجم الصمود السوري ـ الفلسطيني ـ اللبناني كبيرا لا مثيل له ، وهكذا برز موضوع الشهيد بشكل خاص في الفترات التي تلت الاحداث المصيرية، وكانت الاعمال الفنية التي تعبر عن الشهيد من الاعمال التي أعطاها فناننا التشكيلي الكثير من الاهمية وربطها بجوانب مختلفة من الواقع بأحداثه وقضاياه وابعاده الانسانية ، وقد تنوعت المفاهيم والاساليب وذلك بما يتلاءم مع موقف الفنان ورؤيته ، ففي البدء استخدم الفنانون الصيغ التقليدية لتصوير « الشهيد » مع التأكيد على المضمون المأساوي الذي يصل حدود الفاجع ، لكن مع تطور الرؤية تبدلت الصيغ والمضامين وتحول الفنان من تصوير « الشهيد » الى تصوير معنى الشهادة مستخدما في ذلك مختلف الرموز التراثية والمعاصرة ، وهكذا لم تعد الشهادة تعني المأساة والحزن والبكاء .. ، بل اصبحت تعني قضايا وحالات انسانية أخرى كالعطاء والقدسية والفداء والبطولة والتضحية والاستمرارية في النضال .. ثم العرس .. عرس الشهيد ، وبهذا المعنى الجديد كان التحول من تصوير الشهيد الى تصوير معنى الشهادة .. واتخذت هذه المضامين اشكالا وعناصر جديدة تفاعلت مع مختلف الرموز المحلية والتراثية والعالمية .. ولسنا هنا في صدد الاحاطة بكل ما أنجزه فننا التشكيلي العربي من اعمال حول الشهيد لكن سنعمل على الحديث عن نماذج متنوعة من الاعمال الفنية التي نراها هامة وتعطي صورة واضحة عن هذا الموضوع .



الشهيد - نذير نبعة

« ثلاثية الشهيد » للفنان نذير نبعة

تعتبر ثلاثية الشهيد « تصوير ٥ر٣م × ٥ر٢م » للفنان نذير نبعة من الاعمال الفنية التي عكست بتميز معنى الشهادة في الفكر الشعبي وموقف الفنان الذي يتمثل في المضامين المطروحة التي تشكل ملحمة الشهادة والتي نراها بوضوح عبر اشكاله وعناصره ورموزه المستخدمة استخداما جماليا متميزا .

تتكون الثلاثية من أربع فتيات توزعن على الجزء الاول والثالث ، اثنتان تعزفان الناي وفي الجزء الثاني يطالعنا « الشهيد الحي » ـ ان صح التعبير ـ وهو يمسك سيفه ويحيط به وشاح أبيض يمتد الى الجانبين ، ويشكل قسما من الخلفية .. ومن جهة اخرى استخدم الفنان مصباح الكاز ومجموعة من الورود التي فرشها حول الشهيد على نحو متميز ، وهذه العناصر لا تلعب دورا جماليا فحسب ، بل نشير عبر الوظيفة الرمزية الى المنبت الشعبي للشهيد الذي لم يمت ، لانه تحول الى رمز لكل الشهداء ... الى حالة تعكس معنى الشهادة « البذل ـ التضحية ـ الفداء ـ العطاء .. الخ » والشيء المميز هو تلك القدسية التي أضفاها الفنان على الشهيد ، وبذلك اراد ان يصل به الى أعلى مكانة انسانية .. الى القديسين ، وحول هذه الثلاثية يقول الفنان : **الفكرة التي أثارتني لهذا العمل بسيطة ، وهي تمثيل الشهيد والوطن المتمثل بالفتيات على جانبي اللوحةوقد أكدت على الفكرة الشعبية للشهيد .. الشهادة هي عرس.. والجرح يتحول الى وردة والعناصر الانسانية تتحرك بشاعرية يمتزج فيها الحزن بالفرح ..العنصر الاساسي الشهيد محقق بقدسية وينتمي الى الواقع الشعبي الذي أستمد منه تجربتي . »**

« المدينة الضحية » للفنان أحمد عبد العال

تحت عنوان « المدينة الضحية » صاغ « عبد العال » الدمار الذي لحق بالمدينة والمجازر التي ارتكبت بحق سكانها المدنيين من أطفال ونساء وشيوخ ،

وبأسلوب تجريدي تعبيري يحمل في مساحاته وبقعه الحمراء اشارة لواقع انساني ، فهو يحصر العمل بمدينة معينة ، الا أن الاشارات الواقعية تفصح عن عروبة هذه المدينة ، حيثنرى فيها «القنيطرةوبيروت الغربية وصيدا وصور» وغيرها من المدن الشهيدة ، وتنقلنا الى الدمار وضحاياه ، وبذلك تمثل هذه اللوحة ماجرى ويجري من دمار ومجازر على يد الكيان الاسرائيلي النازي . «اللوحة عرضت في معرض الفن القومي الى جانب سلسلة لوحات للفنان تحمل العناوين التالية : نابالم ـ جدار من الدم ـ الحمامة السوداء ـ السلام» .

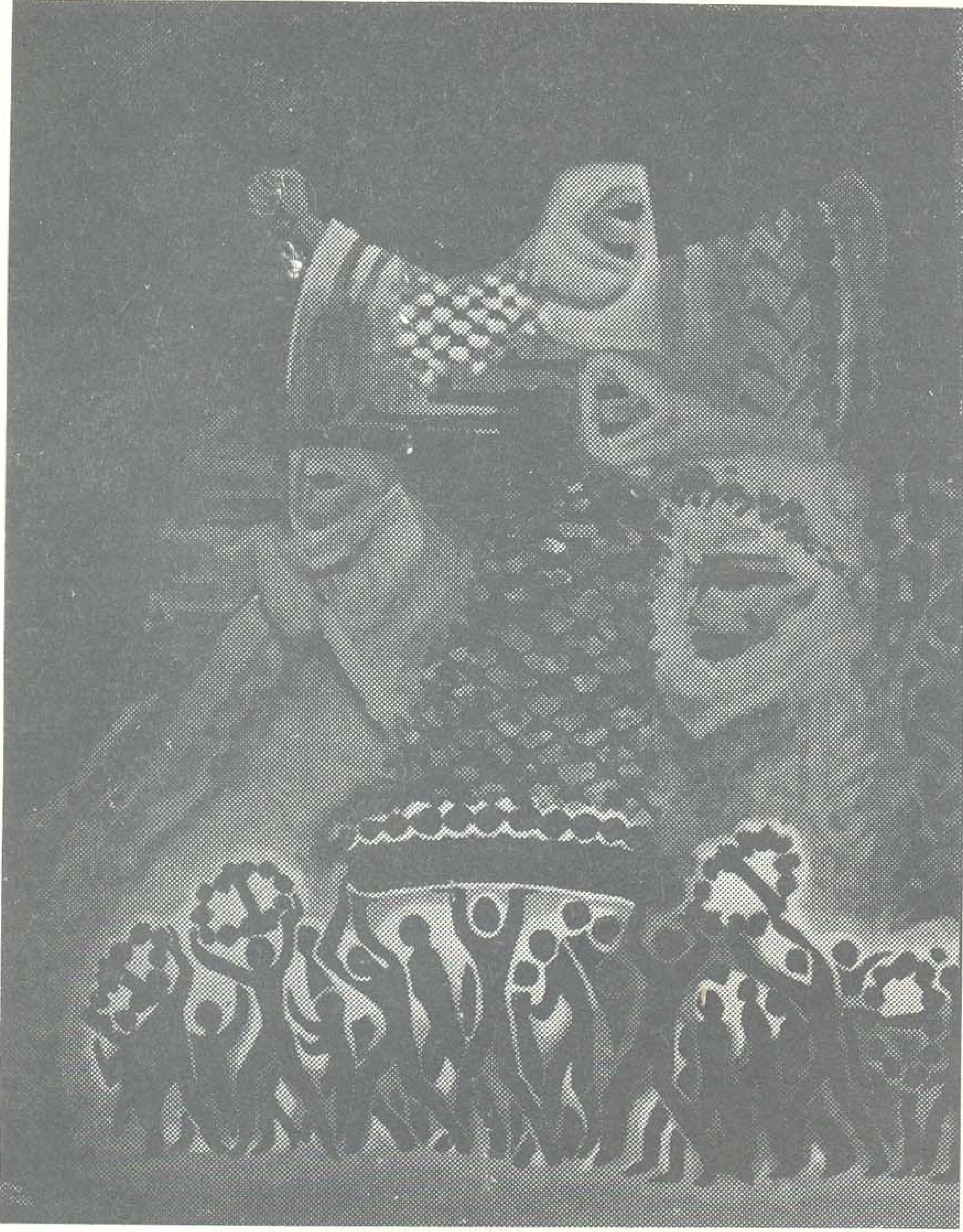
في لوحة «نابالم» صور الانسان العربي الذي احرقته القنابل الامريكيةالتي استخدمها ويستخدمها الكيان الاسرائيلي في عدوانه الدائم ، وفي لوحة «جدار من الدم» قدم صورة مكثفة ، للمجزرة ، ووصل التبسيط الى أقصى مداه في لوحة «المدينة الضحية» ليحقق في ذلك شمولية الرؤية واستمرارية التعبير عن طريق رمزي تعبيري تجريدي غير مباشر ،استخدم فيه اللون بوظائفه الرمزية والتعبيرية ، الا ان المشكلة تكمن في صعوبة القبض على محتوى اللوحة «المدينة الشهيدة» من قبل المتلقي العادي ، وهنا يبرز دور النقد في ترجمة هذا المحتوى وتوصيله الى الناس ، انطلاقا من مقولة : «ان العمل الفني لا يكون مفهوما عند ولادته ، بل يصبح مفهوما نتيجة جهد آخر ، هو بلا شك الجهد النقدي» .

«الشهيد» للفنان نعيم اسماعيل

في هذه اللوحة المستوحاة من شهداء الثورة الفلسطينية وتحت عنوان «الشهيد» تتكشف لنا بوضوح رؤية الفنان المرتبطة بالفلسفة الشعبية من جهة ، وبالبعد الحضاري للثورة ، من جهة اخرى ،



الشهيد ـ الياس زيات



الشهيد ـ نعيم اسماعيل

وعلى صعيد المحتوى جمع الفنان بين عناصر واقعية تعيش المأساة وبين عناصر اخرى تبشر بالامل في الخلاص ، حيث تحول موكب الشهيد الى عرس للشهادة يتصدر مقدمة اللوحة ، وعلى الجانبين برزت عشرات الوجوه والسواعد المقاتلة التي تبدو ملتحمة بالشهيد للدلالة على الاستمرارية في الشهادة ، اي الاستمرارية في النضال والعطاء والمواجهة ، واذا اتجهنا الى عمق اللوحة فسنجد ان الخلفية قد تكونت من عنصر انساني اسطوري «مقاتل فلسطيني» يرمز الى الثورة الفلسطينية المسلحة ، وقد أمسك باليد اليمنى بندقية وبالاخرى غصن زيتون ليرمز الى حقيقة مفادها .. ان النضال الفلسطيني المسلح هو الطريق الى الحرية الى السلام .. وان هذه الثورة قامت لطرد الغزاة وتحقيق السلام للشعب الفلسطيني الذي طرد من وطنه فلسطين .

ان جملة العناصر التعبيرية والزخرفية المستخدمة تشكل ملحمة الشهادة . وتكشف ابعادها التراثية والحضارية ، فقد استخدم الفنان الزخرفة العربية التي تشغل الفراغات وتمتد الى العناصر الانسانية لتشير في النتيجة الى الجذور العربية الحضارية



النغم الحزين - خليل عكاري

للفلسطيني ، للمقاتل ، للشهيد الرمز والواقع ، ولهذه الاستخدامات الزخرفية أكثر من دلالة ، فهي من جهة اخرى تعني ان المقاتل العربي الفلسطيني لا يستبسل ويستشهد ـ فقط ـ دفاعا عن أرضه وشعبه ، بل ـ أيضا دفاعا عن تراثه ، حضارة أجداده .. الحضارة التي تشكل له خلفية متماسكة ، وتؤكد حقه وجذوره هويته التاريخية على ارضه العربية ، فلسطين ، وهكذا يربط « نعيم » محتواه المعاصر بأبعاده وجذوره التراثية العربية ، وبهذه الابعاد يتميز في معالجته لموضوع « الشهادة » من حيث الرؤية والمحتوى واسلوب التعبير ، وهذه المسألة تنسحب على معالجته لمختلف الموضوعات الاجتماعية والقومية التي طرحتها عبر مسيرته الفنية المتميزة ، وذلك الارث الفني الكبير الذي تركه للوطن بعد رحيله .

« الشهيد » للفنان الياس زيات

تمثل هذه اللوحة « الشهيد » بداية متميزة في مرحلة من المراحل التي توجه فيها « الياس » الى التراث الشعبي من أجل استشفاف مايتلاءم مع رؤيته للواقع والتي تحققت كانجاز فني عبر تصوير « الشهيد » بروحانية ، الشهيد هنا يبدو كواحد من الملائكة ، وقد شغل النصف الايمن من اللوحة وفي النصف الثاني برز عجوز وثلاث فتيات ضمن حركة تنم عن حزن عميق نراه في الوجوه وحركات الايدي .. وقد اصبحت هذه الروحانية التي صاغها « الياس » بعفوية سمة بارزة من السمات التي تميزت بها اعماله فيما بعد ، ذلك ان لوحة الشهيد التي نتحدث عنها وهي من انتاج عام ١٩٦٧ تمثل بداية لمجموعة من الاعمال حول الموضوع انجزها الفنان في الاعوام اللاحقة ، مستخدما « الصلب » بأشكال متميزة للدلالة على الشهادة ،فكان الفلسطيني المصلوب وكانت المدينة المصلوبة ،والقضية المصلوبة ، الا انه ترك فسحة لامل ، لطريق خلاص ، عبر عناصر رمزية وتعبيرية تحيط بالانسان ، مثل الطيور والاحصنة واغصان الزيتون والمنازل الشعبية والقباب والكتابات .. الخ .

واخيرا كانت لوحة « قيامة الانسان المعاصر » كخاتمة لاعماله حول الشهداء وكرمز للشهيد الحي . وحتمية النصر والخلاص لعذابات العربي وكرمز لثورته ومواجهته ، وقد تحققت هذه الاعمال الفنية بصيغ متميزة في حركتنا الفنية العربية ، ولا يمكن حصرها ضمن اسلوب محدد ، لانها مزيج من عدة صيغ « واقعية ـ رمزية ـ تعبيرية ـ سريالية » ووشائج اسطورية ، وروحانية ومادية .. طبعت بطابع خاص ونكهة متميزة هي من خصوصية « الياس » في معالجته لمختلف الموضوعات المعاصرة .

« لن ننساك ياشهيد » للفنان برهان كركوتلي

• في هذه اللوحة تزدحم العناصر الانسانية « مقاتل ـ فلاح ـ عامل ـ طفل ـ عجوز ـ امراة .. الخ » ، التي ترافق موكب الشهيد ، وهي تحمله بسواعدها



موت سمكة - غسان سباعي

وتسير في أجواء مأساوية يلفها الصمت ، والصمت المفجع ، الذي يسكن الرجال والنساء والاطفال ، الا أننا نقرأ في الوجوه وبالتحديد في العيون ليس فقط الحزن العميق ، بل الغضب العارم والرغبة في مواكبة المسيرة ، في النضال ، فعبارة « لن ننساك يا شهيد » المطرزة على كوفية المقاتل ، الكوفية التي تلف النعش ، تعني متابعة الكفاح ، الطريق الذي سلكه الشهيد دفاعا عن شعبه الذي يتمثل بالموكب ، عشرات الرجال والاطفال والنساء الذين ساروا ، ومن جهة أخرى



مذبحة خان يونس - تمام الاكحل

استخدم الفنان « الكوفية الشعبية » للدلالة على هوية الشهيد ، كما استخدمها في رسمه للعناصر الانسانية التي تحيط به كل ذلك تحقق كانجاز فني بلغة الخط « الرسم » وبأسلوب واقعي تعبيري بدأه « برهان » منذ سنوات طويلة وما زال حافظا له الى يومنا هذا . ولعل هذه الصيغة للتعبير قد ساعدته على تحقيق مسألتين ، الاولى : تخليص واقعيته من التسجيلية والمباشرة في التعبير ، وذلك عبر الاندفاعات التعبيرية التي تمثلناها في الوجوه والعيون « لا في التحوير » ، والثانية : تشذيب انفعالاته وعواطفه من خلال تأكيده على الواقعية ، وبذلك حقق المعادلة الصعبة بين الوعي والانفعال ، العقل والعاطفة .

« ثلاثية النغم الحزين » للفنان خليل عكاري :

« النغم الحزين » لخليل عكاري ، ثلاثية « ٢٥٠سم × ٩٥ سم ـ انتاج عام ١٩٧٧ » تحكي قصة «الشهيد» في أجواء درامية ، تكتسب أهميتها من خلال الحس الشمولي الذي يسكنها وطابع الاستمرارية الذي تفصح

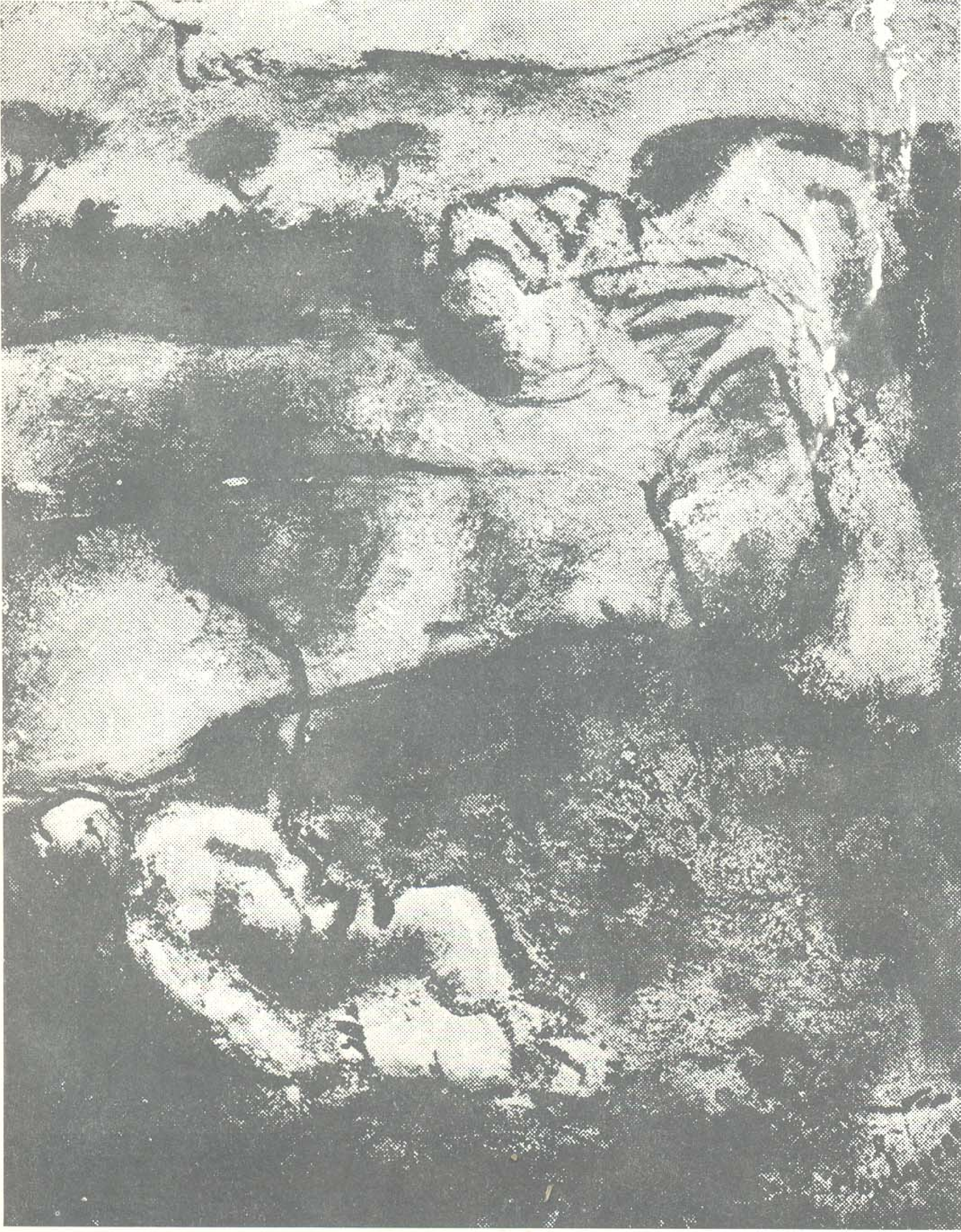
عنه ، فهي ليست « الشهيد » كشخص محدد ، بل كحالة انسانية لها شموليتها ، كرمز لشهداء الشعوب التي ناضلت وكافحت ضد النازية والفاشية ، وتواجه الآن الكيان الاسرائيلي النازي الجديد ومعه الامبريالية الامريكية .

كل حركة واشارة ولون ، كل ما في الثلاثية قد وظف لخدمة محتوى العمل الفني القدسية التي تنم عن رؤية الفنان للموضوع « الشهيد » ، فالعناصر الانسانية التي ترمز للشهيد هي أساس تكوين اللوحة المنفتحة على الجانبين ومجمل العناصر الاخرى تدفع لتركيز « النظر » اليه ، وهو ليس بالانسان الاسطوري فشكله وحجمه لا يختلف عن اشكال وحجوم الشخوص التي تحمله « الثلاثية تضم ثلاثة شهداء كل واحد يتصل بالآخر عضويا » ، وعلى الرغم من اهتمام الفنان بالتفاصيل فقد جرد الشهيد من ثوبه مستخدما العاري ، لكن من واقعيته ، والبنية الشعبية التي ينتمي اليها ، وقد أشار الفنان الى هذه البيئة عبر النساء الشعبيات ، ومسألة العاري في الشهيد تعني أن الفنان يريد في النتيجة معنى الشهادة من جهة وموقفه منها من جهة اخرى ، وقد وجد في الطبيعة متنفسا لذلك ، فلا اشارة الى الزمان والمكان الاشارة الوحيدة هي فقط الانتماء الشعبي ، وهكذا وجد في الطبيعة العناصر الرمزية والتعبيرية التي تساعد على تعميق الرؤية . فألوانه ليست ألوان طبيعة مألوفة ، وكذلك أشجاره وهضابه وسهوله وغيومه ، انها عناصر مجردة من معناها الادبي ومظهرها الخارجي ، وموظفة لتأكيد المحتوى الانساني قدسية الشهادة ، وهذا ما ندعوه بطقس اللوحة ، فالطقس هنا يوحي بالقدسية التي لا نراها فقط في الشهيد ، لكن نراها أيضا بالاشياء المحيطة به ، بالطبيعة ، وبذلك يقترب من معنى الخلود ، الحركة الدائمة ، الشهادة والحياة من جديد ..

واقعية « خليل عكاري » تختلف كثيرا عن تلك الصيغ التسجيلية الجاهزة المؤطرة ، واذا كانت الدعوة الملحة لاصحاب الواقعية تتجه الى امكانية الافادة من اتجاهات وتيارات فنية متنوعة ، فواقعية « خليل » قد تمت بوشائج مختلفة ومتنوعة « تجريدية ـ واقعية ـ تعبيرية ـ رمزية » تعني في النتيجة الوصول الى صيغة متميزة .

« موت سمكة » للفنان غسان السباعي :

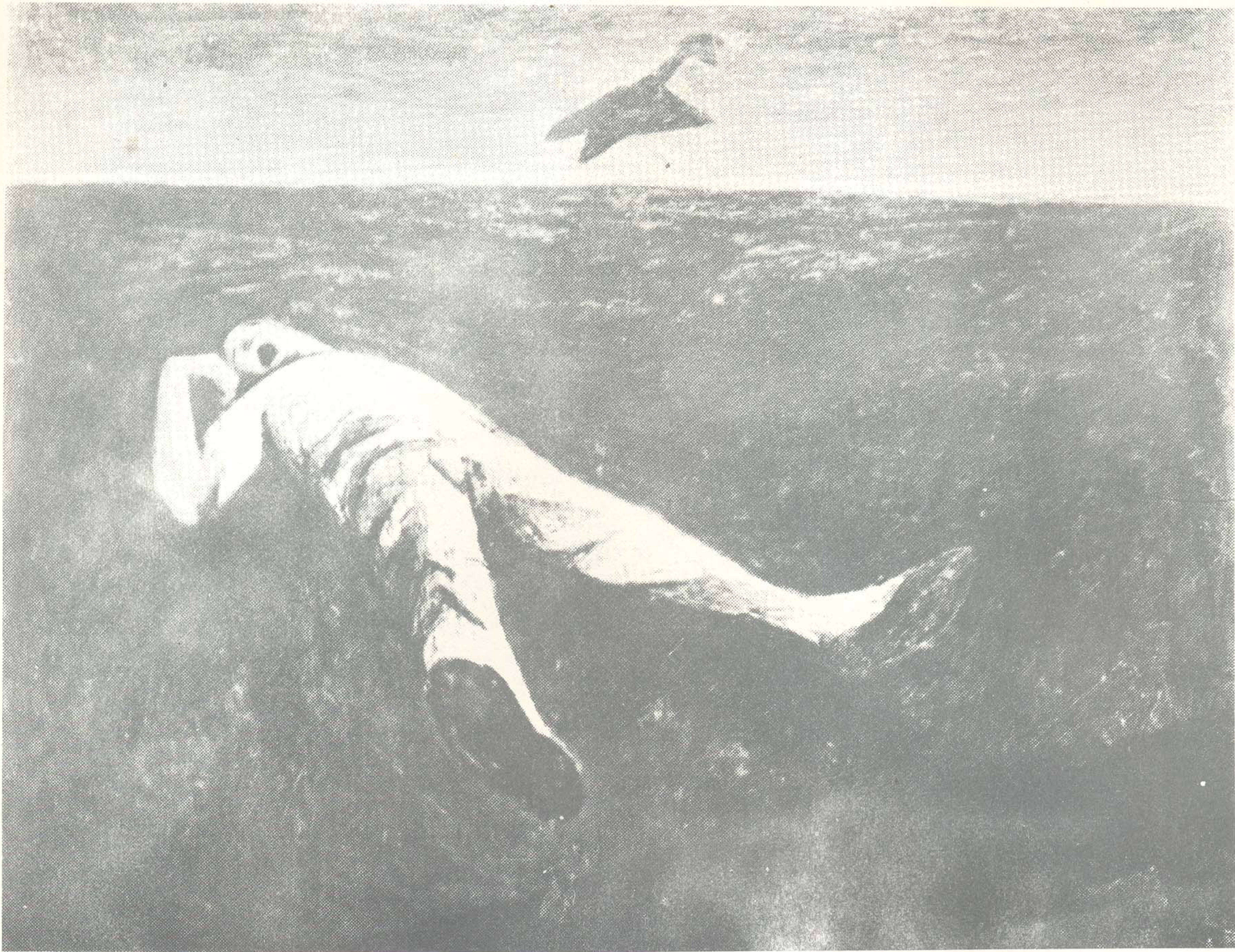
« موت سمكة » لغسان السباعي ، ليس موتا فلسفيا ، او طقسا من الطقوس القديمة ، وليس موتا اسطوريا لحكاية شعبية من حكايا التاريخ .. لكنه الموت الجماعي ، الهلاك الذي يصل حدود الفاجع ، في هذا الزمن ... انه الشهادة لمن سقطوا دفاعا عن وجودهم



رهان على جنين في دير ياسين ـ فاتح المدرس



دلال المغربي ـ عبد المعطي أبو زيد



الشهيد - حسن سليمان

من جهة وعن كرامة هذه الامة من محيطها الى خليجها، من جهة أخرى ..

ولان قوافل الشهداء .. قوافل العطاء والبذل والتضحية لا تتسع لها لوحة « غسان السباعي » ولانها تحتاج الى مساحات كبيرة ، فقد استخدم « غسان » السمكة الرمز ، ولم يغرق في الرمز لان السمكة ليست ملقاة على الارض أو في مساحة من مساحات اللوحة ، بل هي محمولة على الاكتاف ـ تماما ـ كالنعش ، بحيث يشعر المتلقي ـ مباشرة ـ انه امام موكب شهيد، له هوية محددة ، انها الهوية الشعبية العربية فالعناصر الانسانية التي تحمل « السمكة الرمز ـ الشهيد » هي عبارة عن مجموعة من النساء الشعبيات ، وتلك اشارة واضحة لهوية الشهيد ومنبته الشعبي ، وهكذا تمثل هذه اللوحة « موت سمكة » واحدة من الاعمال الفنية التي تناولت موضوع الشهيد عن طريق رمزي غير مباشر .

«مذبحة خان يونس» للفنانة تمام الاكحل:

تختلف هذه اللوحة عن الاعمال السابقة التي تحدثنا عنها من حيث اسلوب التعبير والانفعالات الانسانية ، ولا تختلف في المحتوى الانساني المأساوي الذي تستشفه عبر تصوير الابادة الجماعية للرجال والنساء ، وباسلوب تعبيري يتناسب تماما مع انفعالات وعواطف الفنانة حيال المجزرة التي ارتكبها الغزاة الصهاينة في فلسطين والتي تمثل واحدة ضمن تاريخ من القتل والابادة والتدمير ..

وقد عكست «تمام الاكحل» هول المأساة عبر قنوات تعبيرية متنوعة تبدأ من التحوير الذي لا يصل حدود البشاعة وتنتهي بالحركة المسرحية التشكيلية التعبيرية ـ ان صح التعبير ـ ، فالتحوير في الوجوه والأفواه المفتوحة الى أقصى مداها والعيون النافرة تعكس ما يعادلها من الم دفين ، وكذلك حركة الاجسام والايدي والرؤوس ، كل ذلك ينقلنا الى استشفاف حجم الجريمة التي ارتكبت بحق هؤلاء .. منهم من سقط شهيدا وروى الارض بدمه ، ومنهم من أمسك جرحه بيده وظل واقفا . حيا .. شاهدا على هول المجزرة ، وبذلك تلامس« تمام الأكحل» المعنى الحقيقي للشهادة دون أن تفصح عنه . لماذا ؟ لانها استخدمت



تحية الى الشهيد جنيد
فؤاد ابو كلام

عواطفها وانفعالاتها للتعبير عن حجم المأساة التي لحقت بخان يونس ومدى الجريمة التي ارتكبت بحق سكانها على يد العصابات النازية الاسرائيلية ، ولا شك في أن هذه المجزرة لا تختلف عن المجازر التي ارتكبها الغزاة الصهاينة في صيدا وصور والدامور والمخيمات الفلسطينية في لبنان .

((الشهادة ـ الطريق الطويل)) للفنان عبد المعطي أبو زيد :

ينطلق ((عبد المعطي ابو زيد)) في لوحته ((الطريق الطويل)) التي تمثل وجه الشهيدة البطلة الفلسطينية دلال المغربية ومجموعة من الجياد ، من موضوع له حضوره اليومي في حياة الشعب الفلسطيني المناضل وقد استخدم الفنان عبارة ((الطريق الطويل)) كعنوان لهذه اللوحة للدلالة على الاستمرارية في النضال والشهادة والعطاء من أجل فلسطين ، وهذا يعني بأنه يقدم لنا حالة فلسطينية من وحي الشهيدة المناضلة دلال المغربية ، وهذه الحالة لها رموزها الواقعية ودلالاتها المستقبلية ومن اجل ذلك اتجه الى التبسيط في المساحات والرمز في العناصر التعبيرية والوقعية المستخدمة . لماذا ؟ لانه لا يريد التعبير عن حدث آني، على الرغم من انه انطلق من الحدث ((الشهيدة دلال)) كدافع للتعبير ، فوجه الشهيدة الفلسطينية دلال المغربية قد ارتبط بتصور مستقبلي للحالة التي يعبر عنها ، وهذا التصور المستقبلي ((الاستمرارية في الشهادة والعطاء على طريق فلسطين)) قد تحقق كتشكيل وتعبير فني من خلال حركة الجياد نحو الامام، نحو المستقبل ، الحركة التي تذكرنا بحركة جواد الفنان الراحل أدهم اسماعيل في رائعته ((الفارس العربي)) ، وقد قام ((عبد المعطي)) بعملية تبسيط ووصول حدود خصوصية ((الملصق)) من حيث بساطة الشكل وقوة التعبير والاعتماد على أقل عدد ممكن من العناصر مع تبسيطها واستخدام اللون استخداما رمزيا وعمل على تجريد الخلفية من الاشارات المكانية والزمانية لتأكيد طابع الاستمرارية وصلاحية العمل الفني للتعبير عن الشهادة في أي زمان ، وقد اتسمت رؤيته للموضوع بشيء من الروحانية ، فوجه الشهيدة البطلة يطل علينا من مساحة لونية أحدثت في السماء ، وهذا الوجه يتسم بالحيوية والنضارة والحياة ، فالشهادة هنا لا تعني الموت ، بل تعني الولادة من جديد ، الحياة من جديد .

وتلك مسالة لها ارتباطها بالفكر الشعبي ، بقي أن ننوه بجانب تقني آخر ساهم في التأكيد على فكرة ((الطريق الطويل)) ، وهذا الجانب يكمن في منطلق بناء اللوحة ، حيث التكوين المنفتح على الجانبين وحركة

الخطوط والمساحات اللامتناهية « الأرابسك » والتي تحقق فكرة الديمومة .

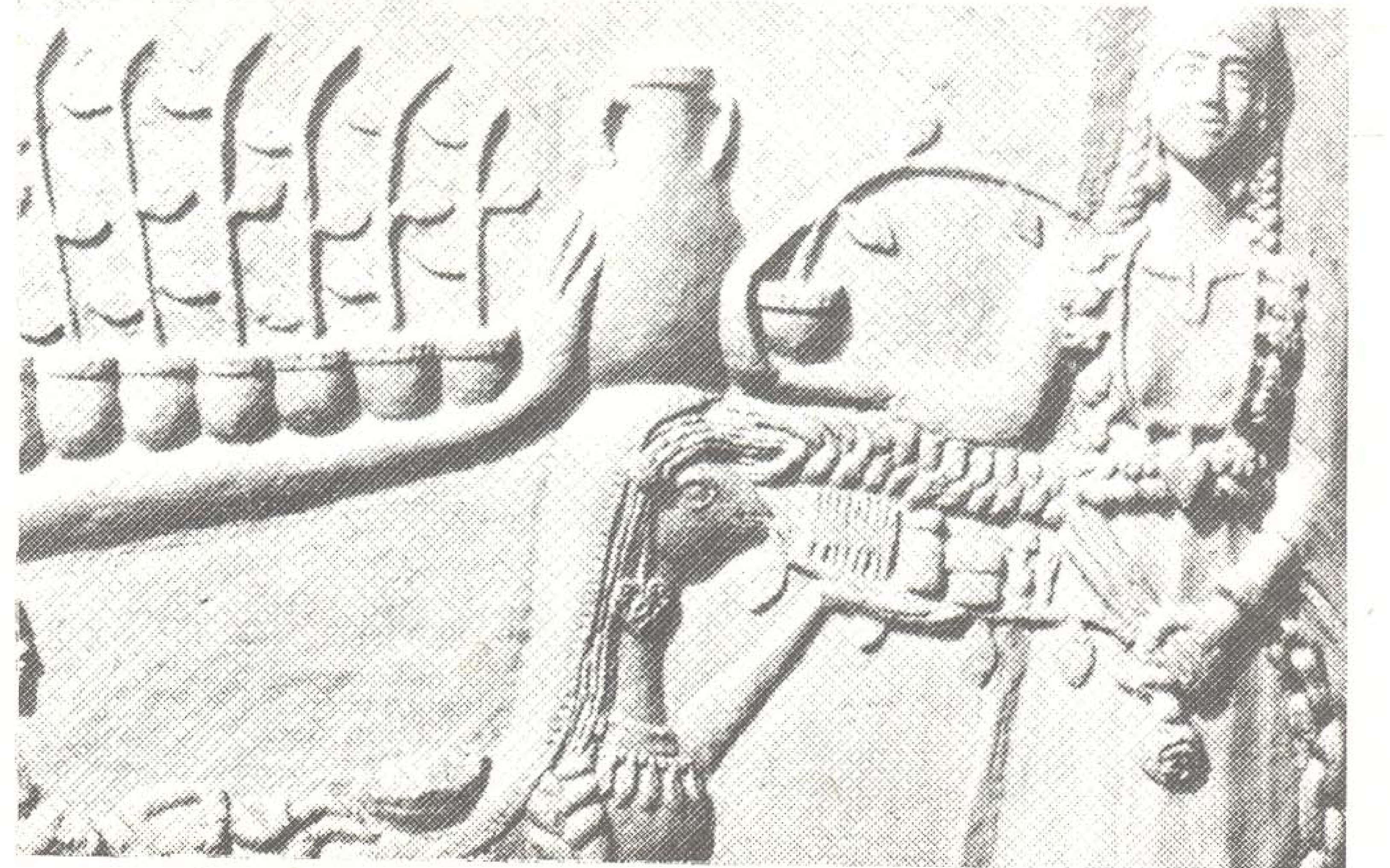
« رهان على جنين في دير ياسين » للفنان فاتح المدرس :

صحيح أن عنوان اللوحة « رهان على جنين في دير ياسين » يرتبط بحدث معين ومجزرة محددة قام بها جنود الاحتلال الاسرائيلي النازي في « دير ياسين » الا أن العناصر المستخدمة وصيغة التعبير تنقلنا الى كل المجازر والمذابح التي مارسها ويمارسها الكيان الاسرائيلي بحق شعبنا الفلسطيني والقوى الوطنية التي تقف الى جانب هذا الشعب في نضاله وكفاحه وتصديه للعدوان ، وقد تحققت هذه المسالة « الاستمرارية » في هذه اللوحة عبر تجريد المراة الشهيدة من ثوبها واستخدام العاري للابتعاد عن المباشرة والتعبير عن طريق غير مباشر . ان ما حدث لهذه المراة الشهيدة التي ترمز الى المذبحة التي ارتكبت في « دير ياسين » قبل سنوات طويلة هو ما يحدث لغيرها من النساء والاطفال – الآن – في المخيمات الفلسطينية والقرى اللبنانية الصامدة .

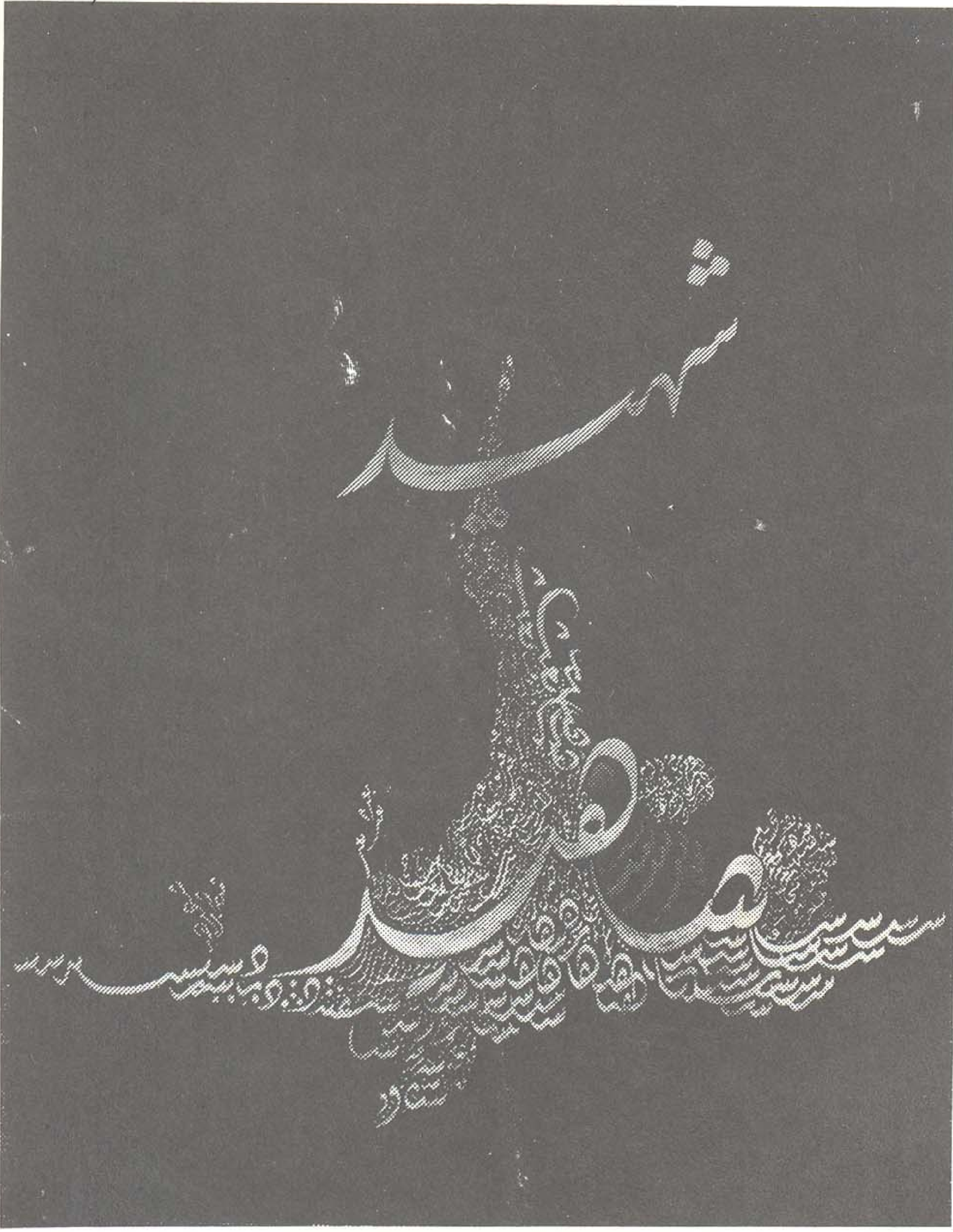
وفي لوحة أخرى للفنان فاتح المدرس تحت عنوان « شهيد » عرضت في معرض الفن القومي دمج الفنان جسد الشهيد بمساحة الارض ، فبرز الشهيد كقطعة من الارض التي دافع عنها ورواها بدمه الطاهر، وبذلك اشار الفنان الى ارتباط الشهادة بالدفاع عن الارض والتشبث بها .

« الشهيد » للفنان حسن سليمان :

تمثل هذه اللوحة « الشهيد » واحدة من الاعمال التي طرحت فكرة الشهيد بطابع شمولي ، وبصيغة تكتسب اهميتها من خلال سمة الاستمرارية، ولتأكيد



دلال المغربي – عبد الحي مسلم

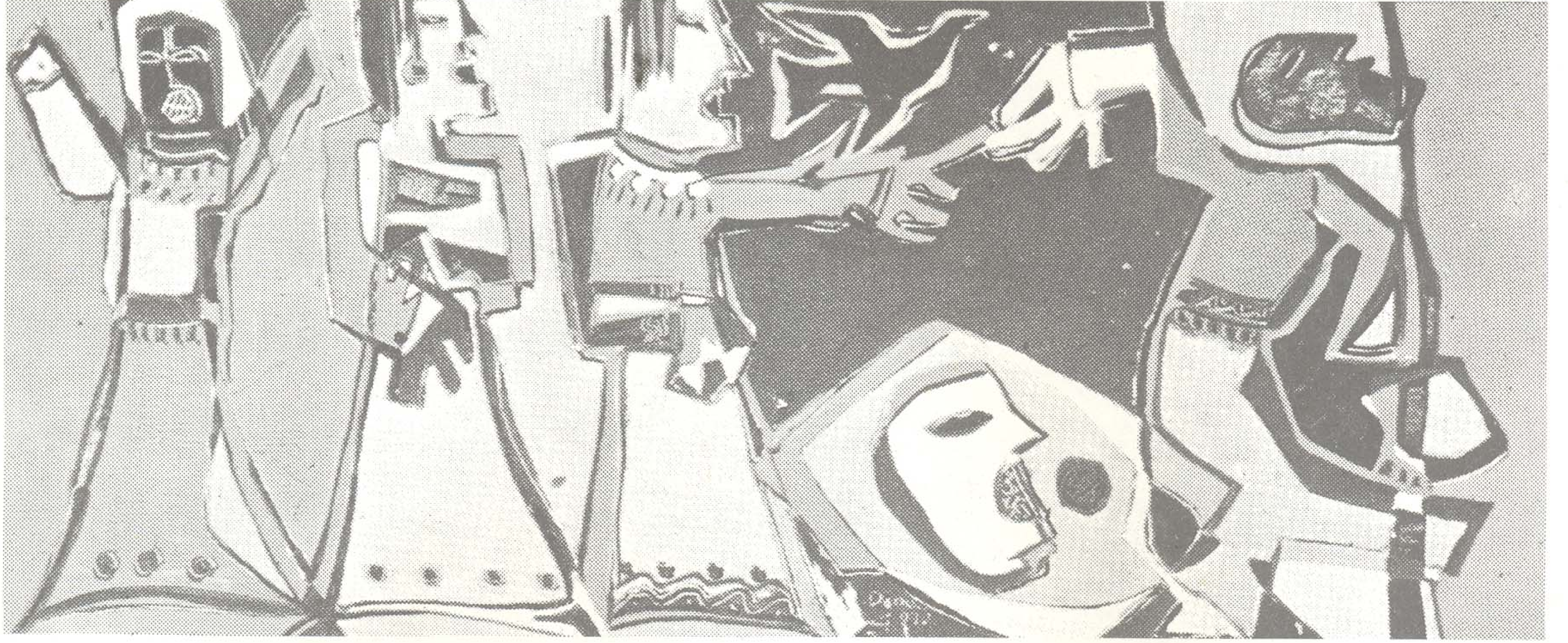


الشهيد – محمد غنوم

مضمون الحياة من جديد فرش الفنان جسد الشهيد على الارض دون أن يستخدم أي عنصر آخر يشير الى موكب أو تظاهر أو عرس ، كما في الاعمال التي جسدت مفهوم الشهيد في الفكر الشعبي ، الا أنه أشار عبر الطائرة التي تحلق في السماء الى القصف الذي يمارسه الغزاة الصهاينة على المدنيين ، والشهيد واحد منهم، ان لم نقل يرمز اليهم ، ذلك انه لا يحمل بندقية أو أية اشارة توحي بأنه من المقاتلين ، وقد عمل الفنان على تحوير الجسد « تعبيريا » مستخدما الفم المفتوح الذي يطلق صرخة احتجاج في وجه القتلة .

« الشهيد وأطفال الارض المحتلة » للفنان ممدوح قشلان :

قدم الفنان ممدوح قشلان سلسلة لوحات حول « الشهيد » لعل أبرزها لوحة « الشهيد وأطفال الارض المحتلة » ، والتي أراد من خلالها أن يؤكد محتوى الشهادة ، الاستمرارية في العطاء والتضحية والنضال، وبطابع شمولي اتخذ « العاري » كوسيلة لتحقيقه تماما كما في الاعمال التي تحدثنا عنها والتي استخدمت العاري للتعبير الفني ، الا أن « ممدوح » أضاف



الشهيد - مجيب داوود

مجموعة من الاطفال وزعهم على جانبي الشهيد الذي صاغه في حركة متميزة، مؤكدا على التحوير والتبسيط الهندسي في الشهيد كما في الاطفال والطبيعة التي تشكل خلفية العناصر المرسومة ، واذا انتقلنا الى الاطفال نقرأ في وجوههم الرعب والخوف ، لكن ثمة طفل وقف متحديا رافعا يده الى الاعلى مشيرا الى مواصلة الطريق الذي بداه الشهيد .

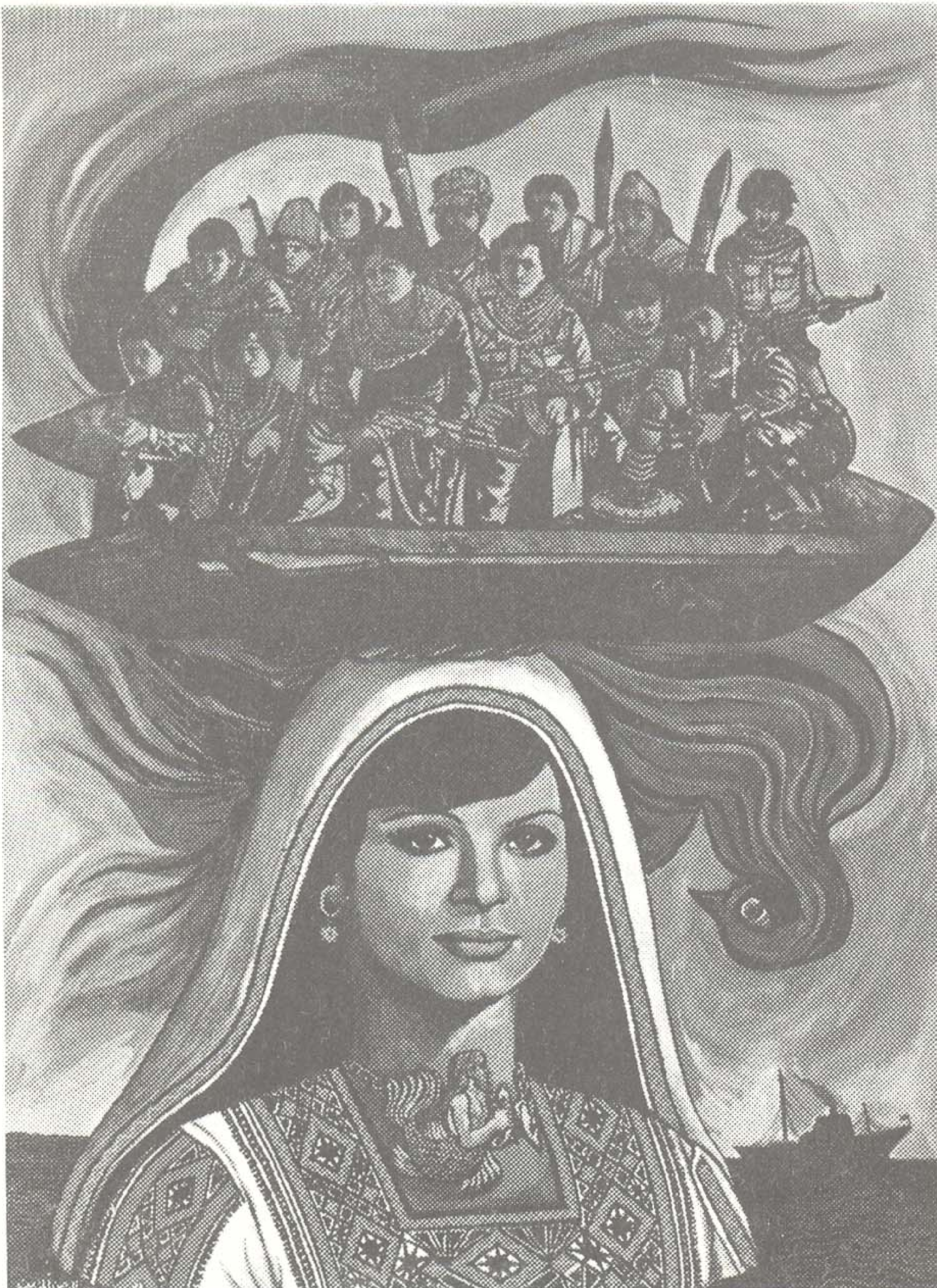
« تحية للشهيد جنيد » للفنان فؤاد أبو كلام :

صاغ الفنان فؤاد أبو كلام هذه اللوحة من وحي صديقه الشهيد جنيد مستلهما الموكب الذي تحول الى تظاهرة شعبية رفعت فيها صور الشهيد ، وتنوعت الحالات الانسانية والمضامين التي تطالعنا في رسم الشهيد وفي وجوه النساء والرجال والاطفال الذين ساروا في الموكب ..

امرأة تبكي حزنا والما واخرى تصرخ وثالثة تزغرد ورابعة يلفها صمت موحش ، طفل يغمض عينيه الما ورجل يسير بقوة وشدة .. ومن بين هذه الشخوص تطل أكاليل الورد ، وتتصدر صور الشهيد الموكب في بناء حديث رغم واقعية الاشكال والاندفاعات التعبيرية الحادة في وجوه بعض النسوة .. وبهذه الصور يعكس لنا « فؤاد » الحالات الانسانية التي تبرز عبر انفعالات الشخوص التي تشكل موكب الشهيد .

« دلال المغربي ـ المركب زهور » للفنان عبد الحي مسلم :

كثيرة هي الاعمال الفنية « تصوير ـ نحت ـ ملصق » التي انجزت من وحي الشهيدة الفلسطينية البطلة دلال المغربي ، الا ان هذه الجدارية النحتية للفنان عبد الحي مسلم ، والتي اطلق عليها العنوان التالي « « دلال المغربية ـ المركب زهور » تتميز عن غيرها من حيث عملية ربط الحدث بأبعاده التراثية الفلسطينية . او لنقل ربط المحتوى المعاصر الخاص



دلال مغربي - عبد الرحمن المزين



مقاومة - عبدالمعطي ابوزيد

بالمحتوى التراثي الشعبي العام ، فقد استخدم عبد الحي « الشهيدة » ضمن صياغة شعبية معاصرة لاسطورة فلسطينية قديمة ، مؤكدا على الاشياء الفولكلورية « مركب قديم ـ زخارف فلسطينية قديمة ـ سنابل قمح ـ أغصان برتقال ـ جرار زيت ـ حلي قديمة ـ أثواب شعبية .. الخ » وقد استطاع عبر اسلوبه النحتي الخاص ان يقنعنا بتلك الوحدة العضوية التي تشمل العناصر الحديثة والعناصر والجماليات التراثية .

بقي ان نشير الى ان هذه الجدارية هي واحدة من مجموعة من الاعمال التي أنجزها الفنان عبد الحي حول موضوع الشهيد ، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر : « شهداء عملية ميونخ ـ كفر قاسم ـ مواكب الشهداء ـ قاسم أبو خضره والمجموعة ـ مجزرة مسجد قرية الدوايمه ـ .. وغيرها . »

« الشهيد » للفنان محمد غنوم :

ان مثل هذا الموضوع ليس حكرا على اسلوب فني معين أو صيغة تشخيصية ، ذلك أن بعض الفنانين الذين استخدموا الخط العربي كوسيلة للتعبير وضمن صيغة تجريدية قد استطاعوا التعبير عن الموضوع « الشهيد » ، عبر لغتهم الخاصة ، مفرداتهم الخطية والزخرفية ، ولعل لوحة الفنان محمد غنوم «الشهيد» تعتبر من أبرز الاعمال الفنية التي استخدمت الخط العربي للتعبير عن « الشهيد » وعبر سبل تشكيلية وتعبيرية متنوعة ، فالمتلقي العادي يرى المحتوى عبر الدلالة الادبية « المعنى » للكتابة العربية المستخدمة ، عبارة « شهيد » والمتذوق يقبض بحسه العالي على تلك الغنائية التي تبرز عبر تكرار كلمة « شهيد » ، تكرارا

زخرفيا وتعبيريا ، ومن خلال التناغم اللوني، استخدام مجموعة من الالوان استخداما غنائيا ، أما الناقد فيرى هذه المسائل مجتمعة اضافة الى تلك المحاولة الجادة لتجسيد الفكرة « الشهادة » تشكيليا لا عبر المعنى المعنى الادبي ، وهذا التجسيد تكشف لنا عبر البناء الخاص والتكوين المتميز الذي أخذ شكلا مثاليا ، روحانيا يتلاءم مع رؤية الفنان للموضوع ، فقد توزعت الحروف المحققة زخرفيا والكلمات المحققة كتصوير على تكوين هرمي متماسك ، يمتد في زاويته العليا الى ما لا نهاية وعلى نحو شاعري ـ غنائي ينقلنا الى عالم روحاني قدسي ، للدلالة على الحياة الجديدة للشهيد ، ومكانته وأهميته في الحياة الشعبية ، وبذلك استطاع « محمد غنوم » أن يقول كلمته ، ويحقق رؤيته ، ويقنعنا بمفرداته وأسلوبه في تناوله لهذا الموضوع « الشهيد » .

« الشهيد » للفنان مجيب داوود :

تمثل هذه اللوحة موكب الشهيد الذي يكشف عن الحالات الانسانية المتنوعة التي يعيشها الناس على اختلاف ثقافاتهم وحسهم وانفعالاتهم ، فثمة شخوص تتحرك في اتجاهات مختلفة ، ونقرأ في وجه كل واحد منهم تعبيرا محددا يختلف عن الآخر ، أحدهم يرفع ذراعيه الى الاعلى ويقف بثبات ليرمز الى مواكبة المسيرة حتى النصر، وآخر يصرخ ألما ، وحزنا ، وثالث يبكي.. الا ان الشيء المميز هو تلك الصيغة التعبيرية ، المحققة بتحليل هندسي للعناصر الانسانية الشعبية ، والتي عمل الفنان على الكشف عن هويتها عبر استخدام الازياء الشعبية ، والزخارف العربية ، استخداما تعبيريا نتمثله في الالوان الصريحة ، والحارة ، والتي تسكنها ..

« الشهيدة دلال المغربية » للفنان عبد الرحمن المزين :

أنجز الفنان عبد الرحمن المزين هذه اللوحة من وحي الشهيدة البطلة دلال المغربية ، المقاتلة التي حملت السلاح الى جانب رفاقها في عملية بطولية ظلت لفترة من الزمن حديث الناس ، الا أن « عبد الرحمن » أراد من اللوحة أن تملك امكانية الاستمرارية في الحياة ، وربط هذه الحياة بالتراث الفلسطيني ، وبالتحديد التراث العربي الفلسطيني الذي يعود الى أساطير الاجداد الكنعانيين العرب، فقد ربط الفنان «الشهيدة» بالبحر وبالاله داجون الذي ظهر على شكل قلادة في عنق « الشهيدة» كما استخدم الزي الشعبي الفلسطيني .. كل ذلك للاشارة الى أصالة الشعب الذي تنتمي اليه الشهيدة . ومن جهة أخرى برزت « الشهيدة » من وسط البحر كاشارة للعملية البطولية التي تمت عن طريق البحر .. وهكذا عمل الفنان على ربط ماهو معاصر واقعي بما هو تراثي أصيل .. وحول هذه اللوحة « الشهيدة البطلة دلال المغربي » قال لنا الفنان عبد الرحمن المزين : « في لوحة الشهيدة البطلة دلال المغربي .. والعملية عبارة عن مجموعة فدائية من بينها فتاة تقود المجموعة والمطلوب تنفيذ عملية انتحارية داخل فلسطين المحتلة ، العملية تمت بشكل بطولي عن طريق البحر ، واستشهد الجميع .. أنا عبرت عن هذا الموضوع كالتالي : فلسطين ككل رمزها فتاة فلسطينية ترتدي الثوب الفلسطيني المعروف بثوب الدجاني وقد اخترت ثوب الدجاني لسبب هام ولم آخذ ثوبا آخر، فالثوب اسمه باسم الاله البحر ـ داجون ـ عند الكنعانيين والعملية بحرية ، أي تمت عن طريق البحر، وقد البست الفتاة قلادة تمثل الاله داجون ، وهنا يأتي شيء جديد ، هو ليس استمرارية الرمز ، ولكن نقله من الأرشفة الى المعاصرة والتعبير من خلاله عن واقع جديد معاصر ، أما الرمز الثوري المعاصر في اللوحة فيتمثل في القارب المطاطي والفدائيين في الزي العسكري والاسلحة العصرية وقد ربطت بين هذه الرموز وبين الرمز التراثي الاسطوري في شكل فني منسجم مع نفسه ، اضافة الى الحمامة المذبوحة ، هذا الرمز العالمي الذي هو الأمل والسلام .



مقاومة ـ عبد المعطي ابوزيد

انماط من الواقعية في الفن التشكيلي المعاصر في سورية

اعداد : الحياة التشكيدية

تمهيد

شهدت تجربة الفن التشكيلي في سورية ردة الى (الواقعية) في المرحلة التي تلت نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، وبرزت التيارات التي تسعى للتعبير عن الواقع ، ولعبت هذه الردة دورا بارزا في التأكيد على المفاهيم الفنية المرتبطة بالواقع المرئي ، والتي أصبحت شاملة لانتاج عدد كبير من الفنانين التشكيليين، وعادت الصيغ الفنية الواقعية لتأخذ دور الصدارة ، وقدمت انماطا من التعبير الفني الواقعي، المتباين بين التسجيلية والانطباعية ، ومن الاساليب التي تولي الصياغة كل اهميتها ، حتى التجارب التي تلح على المضمون الانساني والاجتماعي والسياسي ، والتي تستخدم الرموز لتعبر عن أهدافها .

ورفدت الحركة الفنية بأعداد من الفنانين الدارسين خارج القطر ، والمتأثرين بالواقعية بأنماطها المختلفة ، ومن الفنانين الذين درسوا داخل القطر سواء كانت دراستهم في كلية فنون ... أم لم تكن ... لهذا أصبحت [الواقعية] تيارا عريضا يضم العديد من التجارب والاتجاهات ... والتجارب .

وبرزت الاشكال الفنية التي تحترم الواقع الخارجي ، وتقدم المضمون الانساني أو الاجتماعي ، وكذلك التيارات التي تلح على الرموز وتسعى لتجديد مفهوم الواقعية وربطه بالحياة .

وتقدم اللغة المجددة التي تعتبر الواقعية هي الارتباط بالواقع والتعبير عنه مهما اختلف الاسلوب الذي يلجأ اليه الفنان التشكيلي للتعبير عن أهدافه ومراميه ...

وهكذا عرفنا تجارب حسية ... تحترم المظهر الفيزيائي للواقع ، وتقدمه دون أن تحوره ضمن مفاهيم الواقعية الحسية ... وتجارب ربطت الواقعية بالتحوير للواقع لابراز المضمون ... وتقديم الواقع على أنه واقعا مدركا ، له أعماقه الابعد من الرؤية الظاهرة ، ولهذا لا بد من ربط هذا التعبير بالمفاهيم الانسانية ، وتجديد لغة التعبير ورفدها بعناصر كثيرة لتساعد الفنان على فهم الواقع فهما حيا متجددا عميقا .

وبالغت بعض التجارب في لجوئها الى الاشكال الانسانية التي تساعدها على التعبير ، ولجأت تجارب أخرى الى الصياغات المختلفة التي تستخدم الاشياء المحيطة بالانسان لترمز من خلالها على مشاكل الانسان،

وهكذا تعددت أنماط (الواقعية) متأثرة بما قدمته التجارب الواقعية المتنوعة في الفن العالمي ، وتجددت بعض أساليبها على ضوء تفاعل كل ما هو وافد من أساليب مع الواقع ، ومع مفاهيم الفنان ... التي أصبحت عميقة غنية بالتجارب ، تسعى الى بناء ما هو خاص ، له شخصيته المتميزة .

ولا يمكننا الاحاطة بكل هذه الاشكال التي قدمتها الواقعية لنا ما لم ندرس أهم التجارب ، ونصنفها ضمن تيارات ، ونحلل أسلوبها ، ونقدم أهم أهدافها .

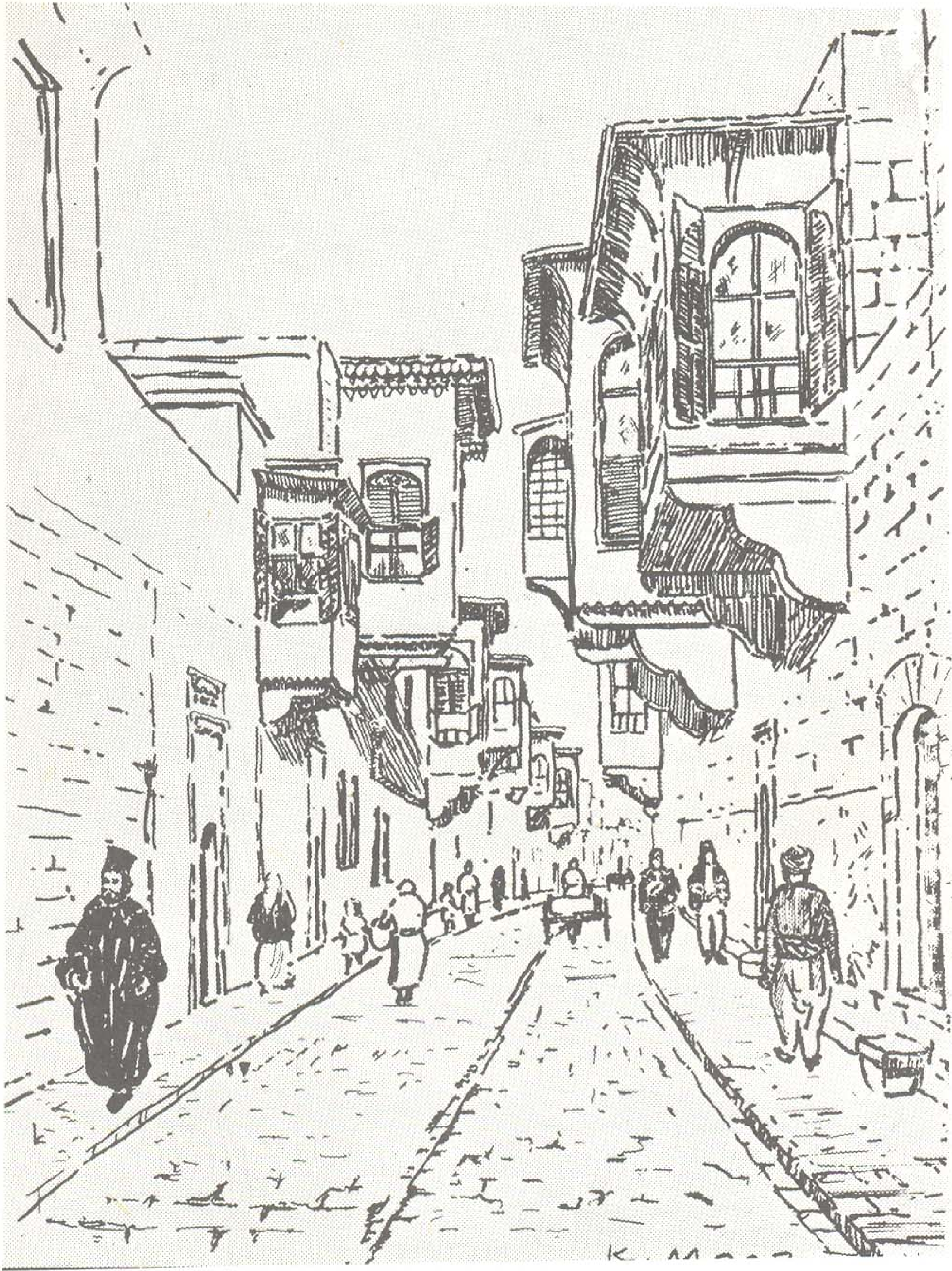
آ ـ الواقعية الحسية :

ان (الواقعية الحسية) ، سواء أكانت تسجيلية دقيقة ، أم كانت انطباعية متحررة لونا وشكلا ، قد مثلت الصيغة الحسية التي عرفتها الحركة الفنية منذ البداية ، وذلك في مرحلة (الرواد) عند كل من (توفيق طارق) و (سعيد تحسين) و (ميشيل كرشه) و (نصير شورى) وغيرهم ، ولقد بقيت هذه الواقعية محافظة على الصيغة الاولى التقليدية عبر سنوات عديدة ، كانت الحركة الفنية فيها تبتعد عن المفاهيم الحسية للواقعية وتأخذ بالحداثة أسلوبا ومعالجة ، والمتأثرة بعناصر محلية بعيدة المفاهيم التقليدية والتي أعطت للفن التشكيلي الكثير من الاساليب المتجددة والمتأثرة بالاتجاهات الحديثة ، وقدم الفنانون عدة أساليب خاصة لها حضورها الفني الخاص .

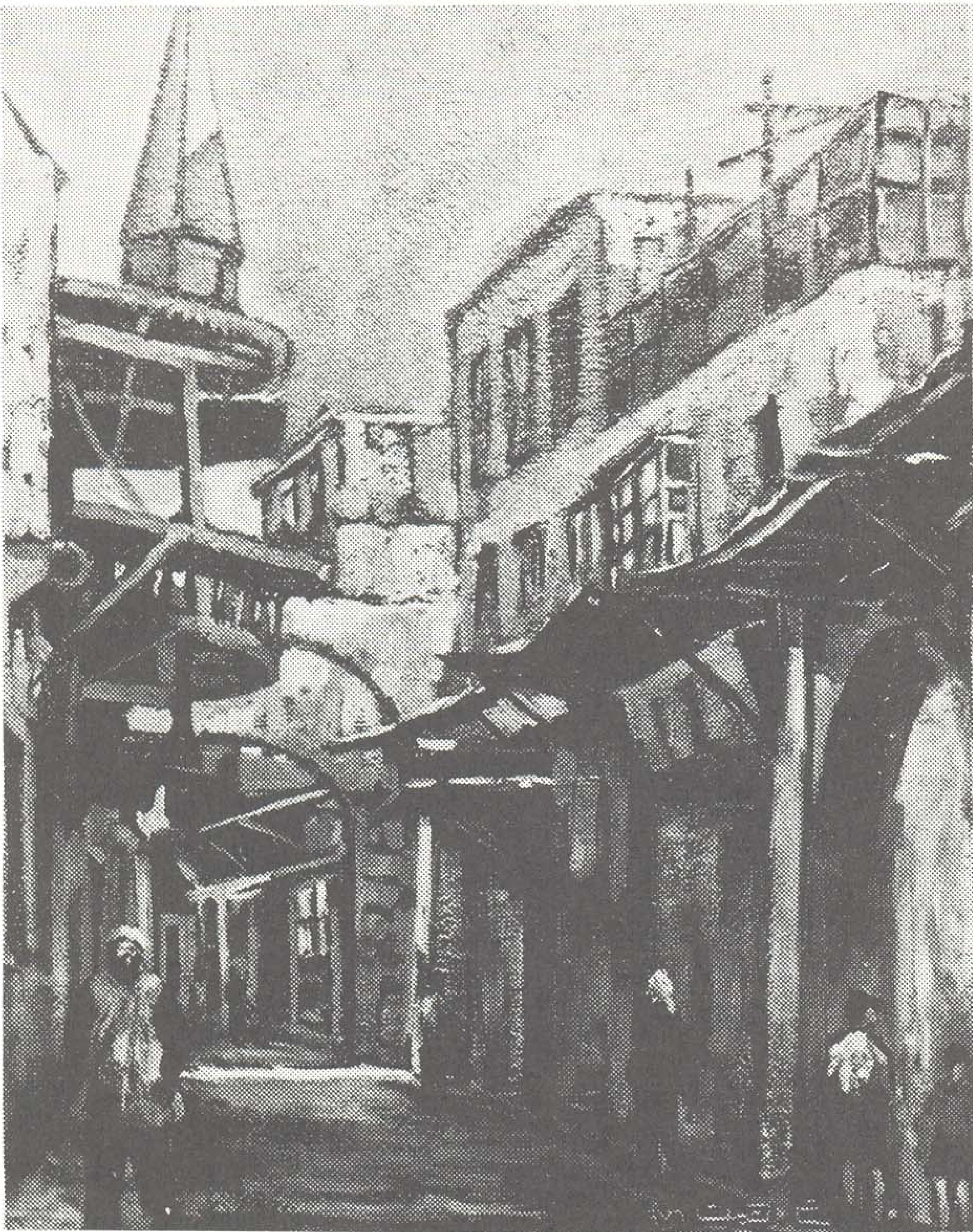
لهذا فالمصدر الاول للواقعية الحسية هو تأثير هذه التجارب الفنية للرواد على عدد من الفنانين حين قدمت الحركة الفنية عدة تجارب على هذا النمط لمن بقي من الرواد ... ومن تأثر بهم ومشى على خطاهم .

يضاف اليهم ، عدد من الفنانين الذين عادوا من الدراسة خارج القطر يحملون معهم الاتجاهات الواقعية الحسية ، وما تحمله هذه الاتجاهات من مفاهيم ، بحيث رفدت الحركة الفنية بعدة تجارب ساعدت على تبلور تيار جديد له جذوره التاريخية في البدايات الاولى ، وله مفاهيمه الجمالية والفكرية التي أعطت لهذا التيار الاساس الذي يستند اليه، ووجد هذا التيار المتذوقين الذين أحبوا هذا الشكل من الفن ، واعطوه المبرر الذي يرتكز على عملية تسجيل للمعالم القديمة ، والرغبة في المحافظة عليها عن طريق التنبيه لما فيها من جمال ، والرغبة في تجسيدها في لوحة تبقى .

ولعل أهم الرواد الذين قدموا لنا اللغة الفنية الواقعية بمفهومها الحسي ، والذين تابعوا تقديم أعمالهم حتى هذه المرحلة ، كل من (رشاد مصطفى) و (خالد معاذ) و (خير الدين أيوبي) و (شريف



سوق في حلب ـ خالد معاذ



حارة قديمة ـ عز الدين همت

أورفلي) و (عبد العزيز نشواتي) ... وغيرهم .

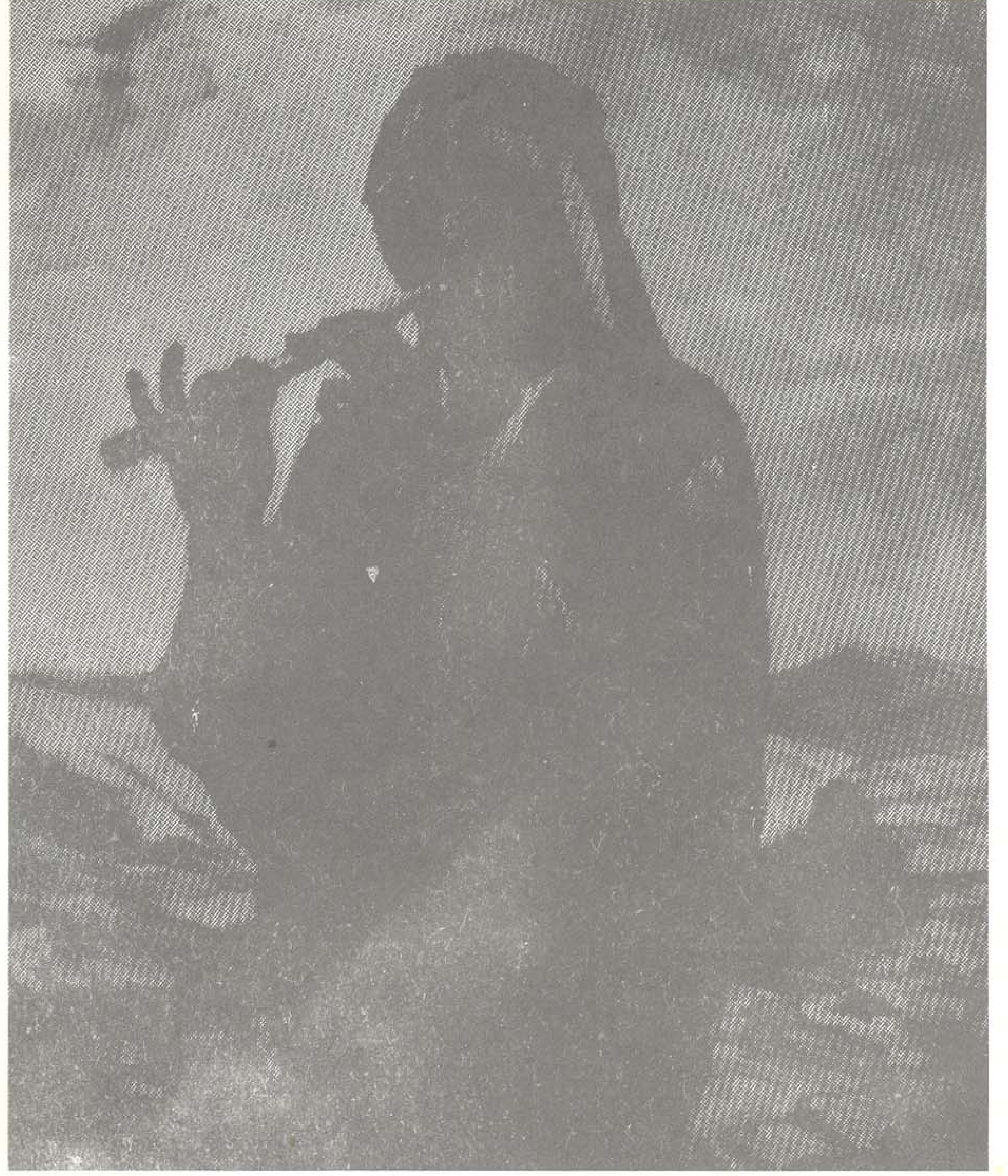
فاذا قدم لنا (رشاد مصطفى) ما هو تقليدي... لكن تجربته المستمرة عبر سنوات طويلة ، تقدم لنا البدايات الاولى للحركة الفنية ، التي تتلخص في حب التفاصيل الدقيقة ، والعناية بها ، ومحاولة تصوير الاشياء بأقصى الدقة ، ولهذا يحس المشاهد بأنه أمام الصورة الفوتوغرافية الدقيقة ، لكن امعان النظر في العمل الذي يقدمه ، يجعل المشاهد يكتشف الدأب والعمل المتواصل الدقيق لتقديم الاشياء بفرشاة رفيعة جدا ... ويعطي لعمله الابعاد الاعمق حين يرسم الوجوه ويدقق في معالمها ، ويعطي ما هو أبعد وأعمق من التسجيل ، ولعل صورته لوالدته تعطي الصورة الاوضح عن أسلوبه ، ... ان الغاية هي الوصول عبر دقة النقل الحرفي الى الاعماق ، مع الرغبة في المحافظة على الشكل الخارجي ، وتقديم الشبه بكل دقة .

وفي نفس المرحلة التي نرى فيها تجارب (رشاد مصطفى) ، نحس بأن صيغا أخرى للواقعية بمعناها التقليدي قد اخذت أهمية مثل تجربة (خالد معاذ) الذي قدم صيغة أكثر تطورا من حيث اسلوب الصياغة ، وذلك لأنه يعتمد على الحركة الى جانب الدقة ، وتأتي الحركة من الموضوعات التي اختارها من الشارع والحياة اليومية في الاحياء القديمة ، ولهذا نحس بقرب موضوعاته من الحياة ، وحيوية المشاهد التي يقدمها ، نتيجة لقدرته على اختيارها وتقديمها ملخصة معبرة ...

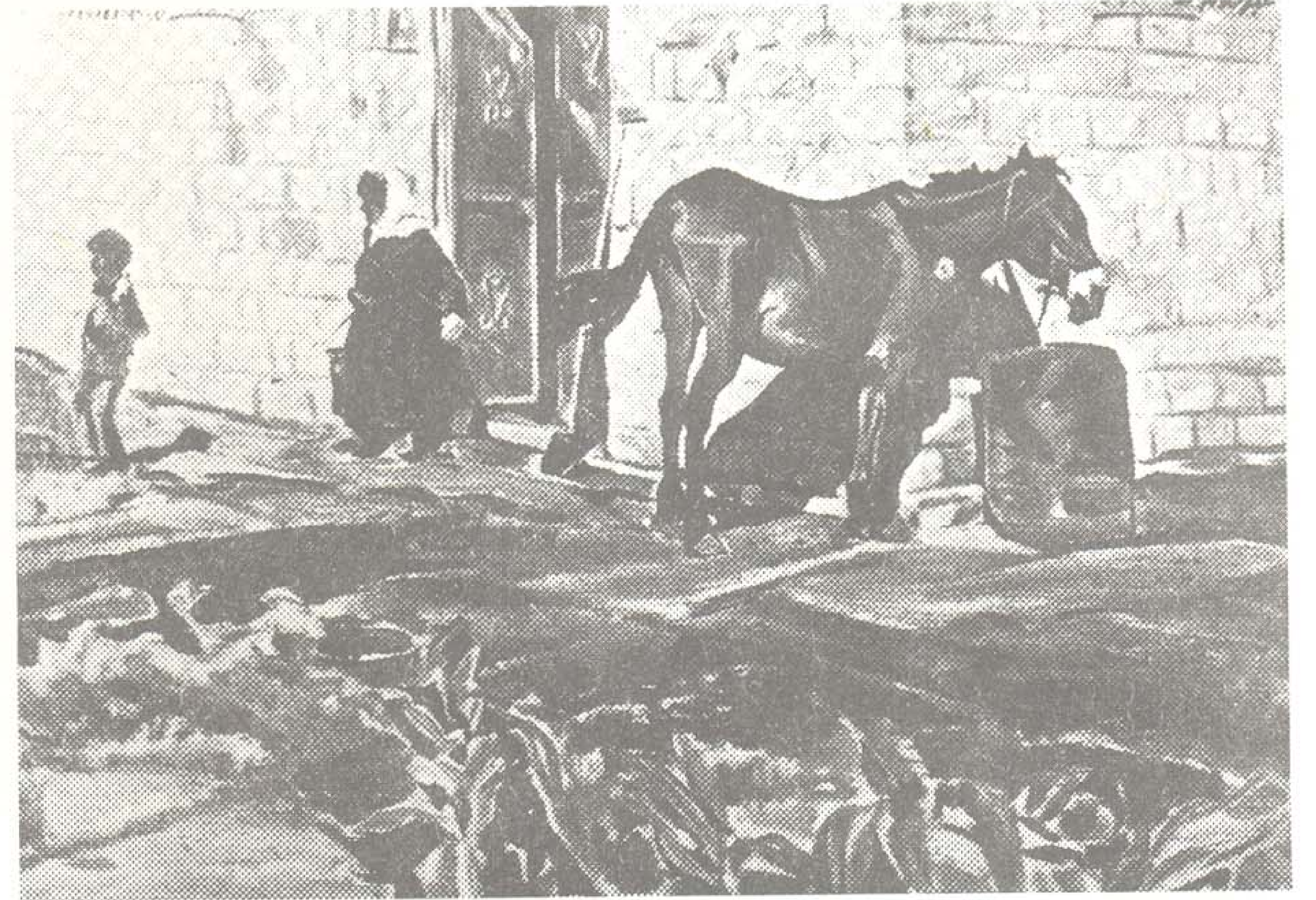
انها اللغة التسجيلية للمعالم القديمة التي تقدم اللقطة المعبرة ، والعمق الذي أعطاه لها ساعده على بلورة مفهوم مختلف للواقعية ... على ارتباط بمعالم الحياة القديمة التي تذهب مع التجديد ، ويضاف اليها صدق التعبير عن هذه المعالم التي تعطي للعمل صورة محببة ، تساعده على أن يأخذ أهميته الاجتماعية .

وفي الحقيقة ان الرغبة في تسجيل معالم الاحياء والريف والبيوت القديمة ، قد أصبحت تيارا عريضا شاملا لعدد كبير من الفنانين من مختلف الاجيال ، وقد ازدادت أهمية هذا التيار تبعا لزوال هذه الاحياء ، وغياب أكثر المعالم ، وازدياد الاتجاه الى المحافظة على ما بقي منها عند كثيرين .

ويمكن أن نتحدث هنا عن تجربة كل من (خير الدين أيوبي) و (ناظم الجعفري) و (شريف أورفلي) و (حزقيال طوروس) من الفنانين الرواد ، وتجربة كل من (عز الدين همت) و (جورج جنورة) من الفنانين الشباب ، ويمكن أن نضيف اليهم أعمال عدد كبير من الفنانين قدموا لنا بعض المعالم في كثير من الاحيان ضمن هذا المفهوم الخاص للفن ...



عازف الناي - ميلاد الشايب



من ضواحي حمص - عبد المنان شما



من البادية - عبد المنان شما

ولسوف نتوقف عند التجربتين الاخيرتين ، لانهما تمثلان الصيغة الجديدة لهذا التيار الذي عرفته تلك المرحلـة .

عز الدين همت

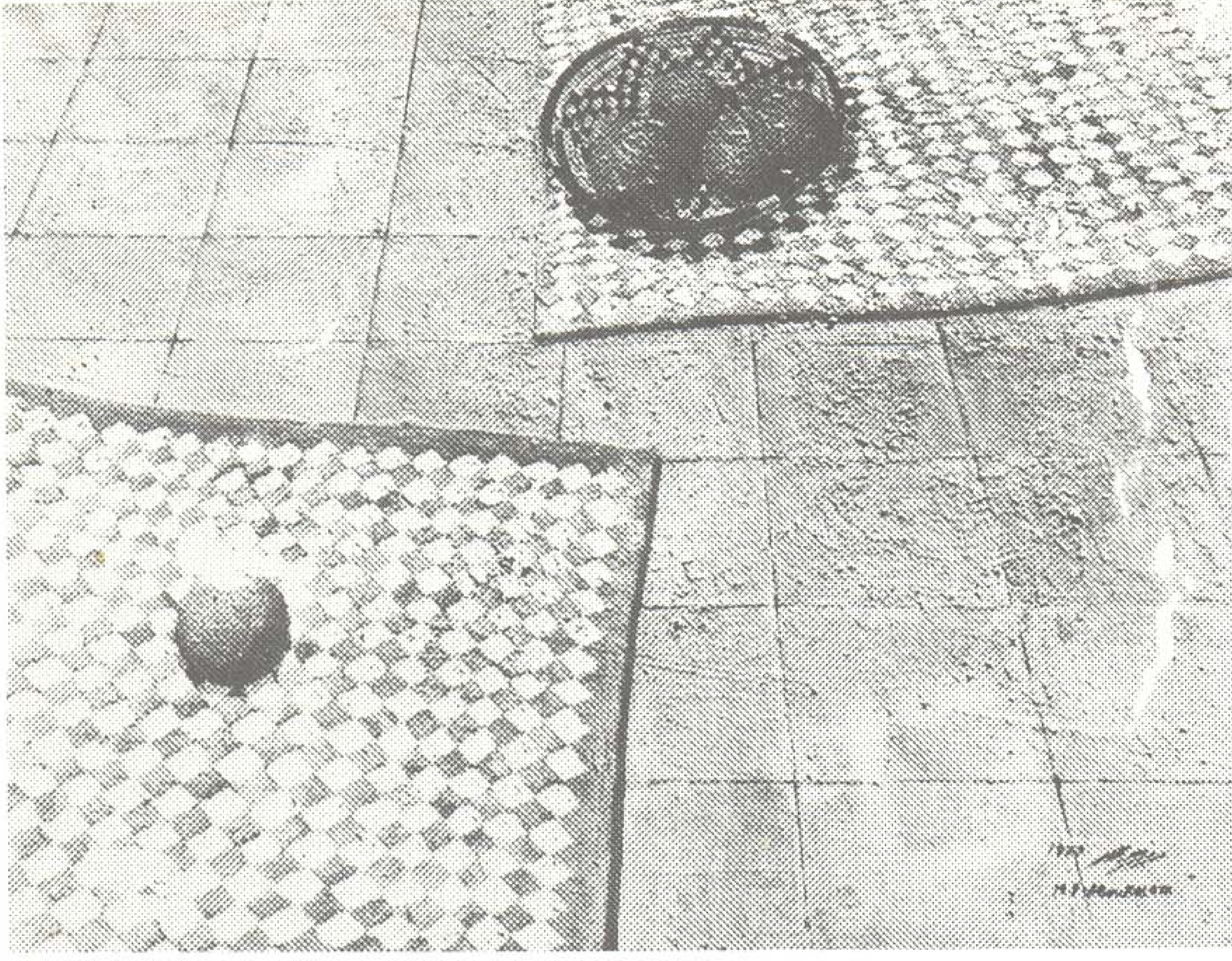
لقد علم (عز الدين همت) نفسه بنفسه ، وبدأ تجاربه بالرسم من الاحياء القديمة ، وحقق في هـذه التجارب نمطا خاصا به ، فهو لا يتوقف عند حدود التسجيل ـ رغم أهميته له ـ بل يتجاوزه أحيانا الى عناية بالتكوين واللون كما هي حال لوحته عن (دمشق) التي تقـدم لنا مفهومـا للواقعيـة لا يعني النسخ الفوتوغرافي بل يعني تقديم رؤية للمشهد عبر السطوح التي تمثل البيوت ، والعلاقات المختلفة التي يقدمها لنا الفنان في لوحته ، والتي تربط هذا التيار من الفن بعنصر ذاتي يقدمه العمل المتماسك واللغة الملونة ، وكذلك هي حال تجربة (جورج جنورة) الذي يقدم لنا علاقة الضوء بالظل في مشهد (معلولا) ، أو (الحارة الدمشقية) ونحس بأن تجارب كثيرين من الشباب يسعون لتحقيق هذا النمط من المعالجة للموضوع بحيث تكون المشاهد القديمة وسيلة لتقديم رؤيتهم للحارة أو الحي ، وصيغة معينة للتعبير الفني .

ويمكن أن نذكر هنا أسماء فنانين كثيرين عالجوا هذه الموضوعات ولعـل أهمهم : (محمد ضبعان) و (بطرس خازم) و (ناثر حسني) وغيرهم كثيرون .

واذا انتقلنا بعدها الى الفنانين الذين عادوا من الدراسة في هذه المرحلة ، ليقدموا لنا ما هو متقارب مع هذه التجارب يمكن أن نذكر (ميلاد الشايب) و (عبد المنان شما) و (غسان صباغ) و (علي خليل) و (أحمد ابراهيم) ... وجميعهم درسوا في الاتحاد السوفياتي وعادوا يحملون معهم عدة تجارب هامـة اعطت لهذا التيار حيوية في هذه المرحلة .

ميلاد الشايب

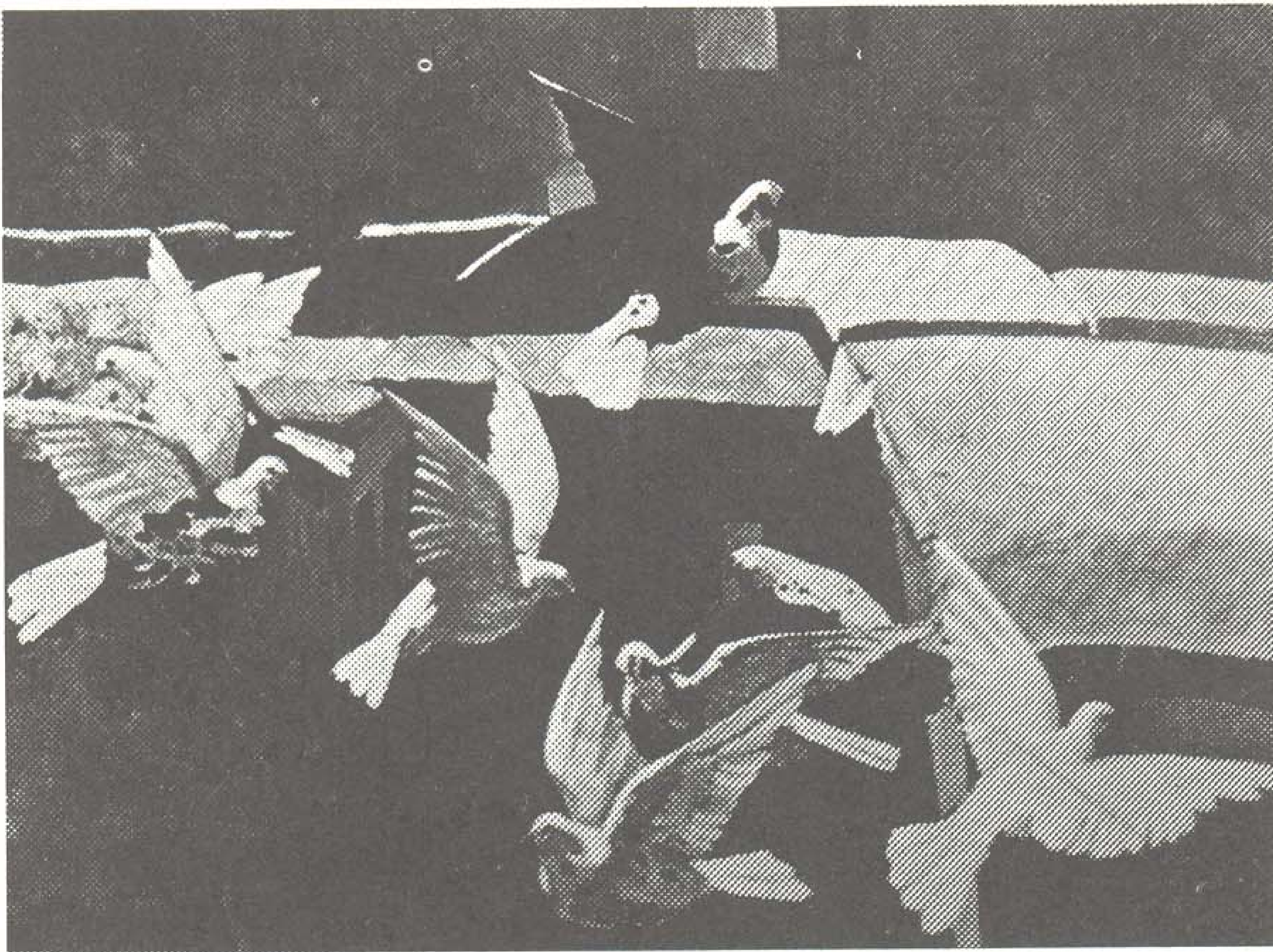
ان تجربة (ميلاد الشايب) تجربة غنية لانها تمثل تجربة من تجارب الرواد ازدادت متانة بعد دراسته خارج القطر ، رسم في مرحلة مبكرة من حياته وأعطى ما هو متميز ، وقد كان يملك الحس اللوني الخاص الذي ازداد قوة وتمكنا في رسم الاشكال ومعالجـة الاشخاص فأعطى عبر صيغته الخاصة تفاعلا بين الدقة والتعبير اللوني ، وليحقق عبرهما عدة موضوعات على ارتباط بالبيئة المحلية ، وأعطى في كثير من تجاربه الموضوعات الريفية والمشاهد ، وجدد في صيغة تتعادل فيها أهمية اللون مع الشكل ولهذا نحس بأنه يملك الجانب الانساني الذي تقدمه شخوصه ، و ـ يقدم لنا نفحة رومانتيكية خاصة تتجلى في حركات اشخاصه ،



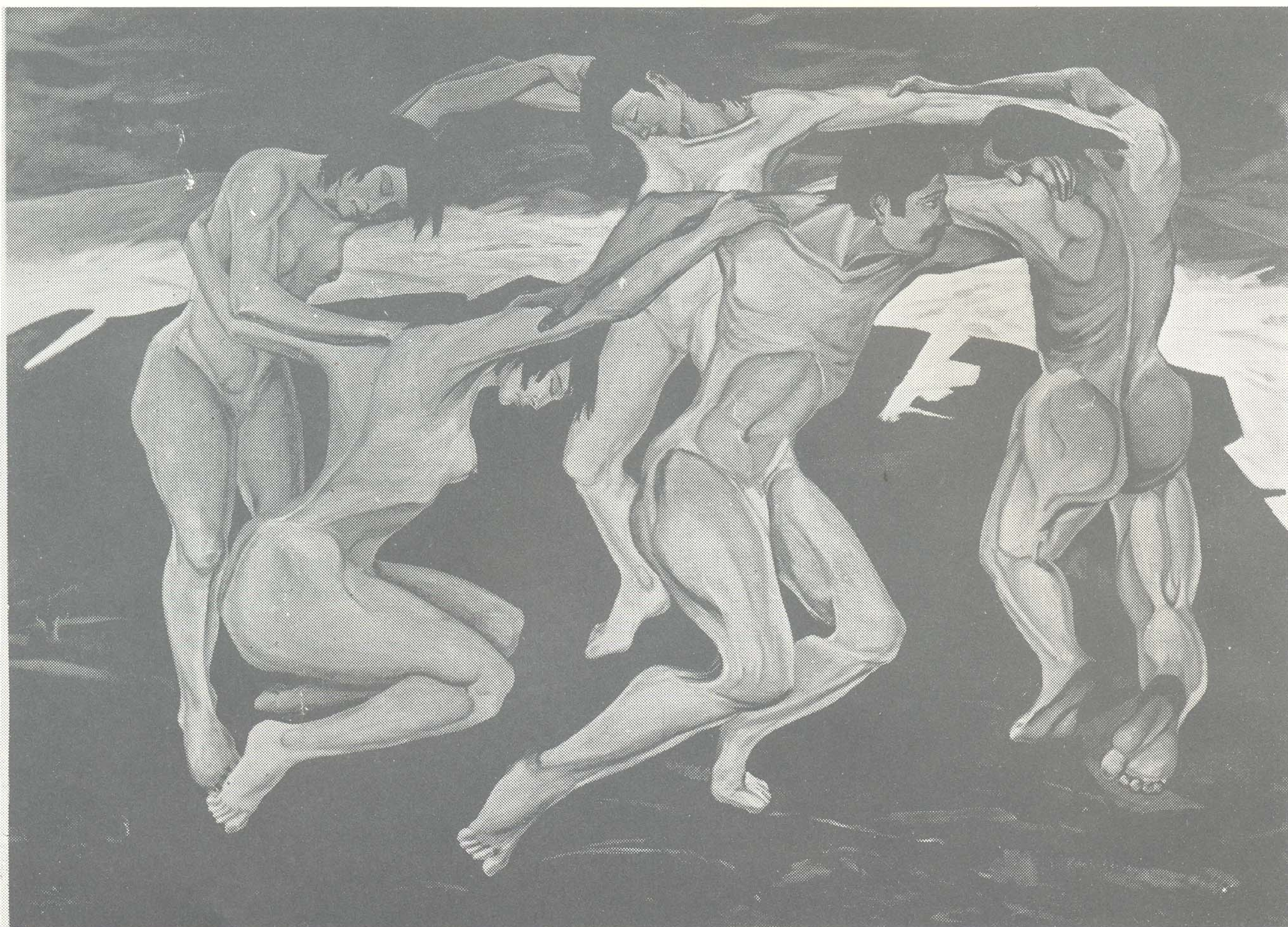
بساط وفواكه ـ فؤاد ابو كلام



الشقيقان ـ فؤاد ابو كلام



حمام على الأسطحة ـ فؤاد ابو كلام



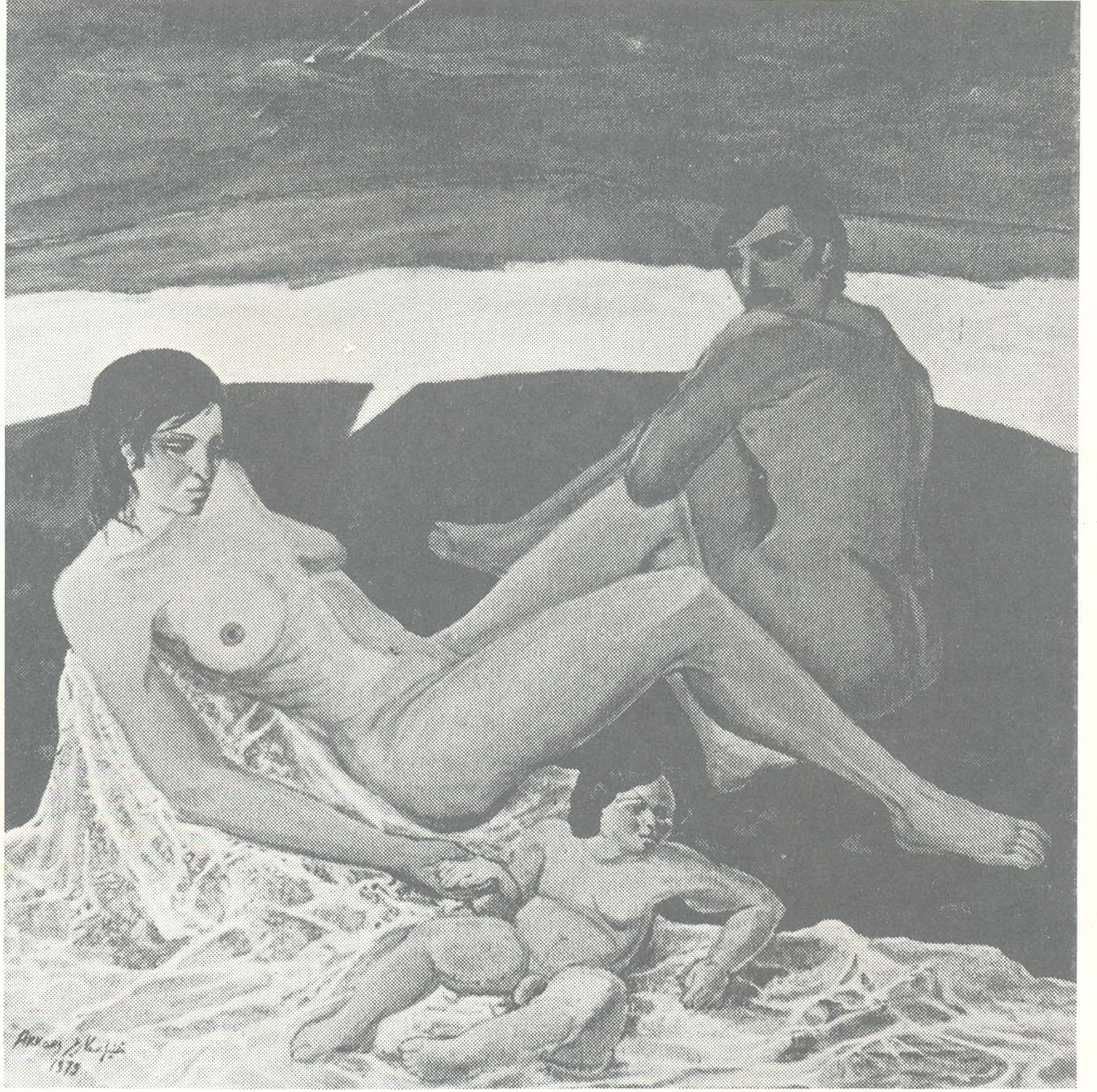
رقصة - خليل عكاري

انهم اشخاص يملكون قدرة على صنع مصيرهم ومصير الآخرين .

على حين تختلف تجربة (عبد المنان شما) فيقدم صيغة أخرى جديدة كليا ، وذلك لانه لم يكن ملونا فحسب كما كان (ميلاد الشايب) بل أصبحت تجاربه تستقي من الفن الجداري ، الذي درسه في الاتحاد السوفياتي ، وهكذا سيطرت الصيغة التسجيلية على تجاربه بعد العودة ، تارة يؤكد على التفاصيل، واخرى ينساق مع مشاعره ، ولهذا نحس بأن أعماله المائية أكثر عفوية وتحقيقا للجانب الذاتي في العمل ، وهو يحاول أن يولد من مشهد (بانورامي) لقرية أو لمشهد ما هو انطباع ، ويصل الى أقصى الحرية الممكنة له .

أما موضوعاته الزيتية ، فهو أكثر تدقيقا على الواقع ، وبأكثر أمانة ممكنة ، ويقدم لنا هذه الموضوعات بنوع من الحياد والمعالجة الدقيقة ، ولعل لوحته (البانورامية) عن قرية من ريف (حمص) ، تعطي الفكرة عن أسلوبه الذي يكشف عن مهارة في توزيع الضوء والظلال ومعالجة اللون معالجة واقعية لنرى الضوء الساطع الذي يغمر كل شيء .

واذا انتقلنا الى تجارب (غسان صباغ) و (علي خليل) و (أحمد ابراهيم) فهي تختلف عن تجربة (عبد المنان شما) في أنها أكثر تحررا من حيث اللون والتعبير وخصوصا عند (غسان صباغ) وهي أكثر جمالية عند (علي خليل) و (أحمد ابراهيم) ، الفنانان الواعدان بتجاربهما المقبلة ومحاولاتهما الفنية التي تشق طريقها .



المستقبل - خليل عكاري

ب ـ الواقعية الاجتماعية والسياسية:

واذا تركنا تجارب (الواقعية الحسية) وما قدمته لنا هذه الواقعية من تجارب غايتها ، تقديم المشهد او المنظر ، وقد حافظ الفنان على ملامحه الاساسية ، وانتقلنا الى الانماط الاخرى من الواقعية ، يمكننا ان نتحدث عن (الواقعية الاجتماعية) التي تمثل (واقعية الموقف) أكثر مما هي واقعية التفاصيل الدقيقة ، فالموقف اكثر اهمية عند هؤلاء من احترام الشكل الخارجي للانسان والطبيعة ، والانسان هو العنصر الرئيسي في العمل الفني ، وهو الذي يصارع ليحيا او ليجدد حياته ، ويسعى الى تحقيق وجوده .

ويختلف الفنانون الواقعيون الذين يربطون فنهم بالموقف الاجتماعي ... عن الواقعيين الحسيين ، من حيث اهمية القضية التي يطرحها الفنانون فالمضمون الاجتماعي هو الاساس ، والصيغة المعبرة عن هذا المضمون هي صيغة واقعية .

وهم أن اتفقوا على ذلك ، لكنهم يختلفون في اسلوب رسم الانسان ومقدار تحويرهم له ، ومدى رغبتهم في التعبير عن المشكلات التي يطرحها كل فنان حسب مفاهيمه ورؤيتهم له .

ويمكن ان نوضح ذلك عبر اعمال كل من : (فؤاد ابو كلام) و (خليل عكاري) و (بشار العيسى) و (انور دياب) و (رضا حسحس) و (فائق دحدوح) و (علي الحمصي) و (ليلى نصير) ... وغيرهم كثيرون .

فؤاد ابو كلام

ويمثل (فؤاد ابو كلام) هذه الصيغة من الواقعية على نحو شديد الوضوح ، فهو يقدم الواقع والموقف، ويلح على الموضوعات ذات العلاقة بالحياة التي نعيشها فهو يرسم (القنيطرة) و عن الحياة ضمن (المخيمات الفلسطينية) ، ويقدم المواضيع الانسانية كالامومة ، ويقدم عبرها عدة عناصر هامة تكشف عن ارتباط بالقضايا الاجتماعية والقومية الراهنة ، ومايعيشه الانسان العربي من احداث ، ومايحيط به من مآس ، وهو يوظف كل العناصر في لوحته لتعبر عن فكرته ، وهو يختار اللقطة الملائمة الحية ، المستقاة من مشهد رآه في لحظة ليوقفه ويقدمه لنا ، ونحس ذلك في كثير من اعماله مثل (ماريا والقبور) و (مشهد في سوق جزائري) و (الغسيل على اسطحة دمشق القديمة) .



فتاة - خليل عكاري

ويلجأ في اسلوب معالجته لهذه الموضوعات الى التبسيط في اللقطة ، فالبيوت تتحول الى مساحات لونية صريحة معبرة ، وهو يلجأ الى دمج ماهوواقعي شديد الدقة ، وماهو مجرد تماما ، في عمل واحد ، ويحور الاشكال في مدينة (القنيطرة المحررة) الى صيغ تجريدية معبرة ليربط الواقع باللغة الجديدة ،ويتوصل عبر ذلك الى مفهوم خاص للواقعية ، يمكن ان نصفه بأنه واقعية جديدة تماما حرفية دقيقة احيانا ، تجمع بين المجرد والمشخص ، في وفاق وترى فيهما وجهين لحقيقة واحدة ، ويربط بين الفرح والحزن في رباط واحد ، ونرى جمالية المشهد تضم مأساته فالقبور والاعلام قد التقت ، والموت والحياة ، ويصل الى اقصى اشكال التعبير الواقعي قوة ومتانة حين يرسم لنا البساط الشعبي بخطوطه المعبرة ، ويضع عليه احد الصحون و قطع الخبز ، ويكتفي بهذا القدرليعبر عن موضوع اجتماعي وانساني ، ولهذا فالمفهوم الواقعي قد اصبح يملك ديناميكية متميزة ، ويمكن انتوصلنا ابسط الاشياء المحيطة بنا الى التعبير عن اعمقهاويعطي للواقعية مفاهيم جديدة لم نكن نعرفها .

خليل عكاري

ونحس بأن تجارب (خليل عكاري) تسعى الى التعبير عن نفسها عبر واقعية جديدة لها مفاهيمها الخاصة به ، ويسعى الى تلمس الجانب الانساني في كل عمل يرى فيه وسيلة لتقديم الموقف والواقع الحي المتجدد .

وفي البداية ، كان يحب الحركة ، فالطبيعة يرسمها تتحرك لانحس بسكونها ، كما يقدمها الفنانونالاخرون وكذلك نرى البيت والاشخاص يقدمون لنا هذهالحركة التي تدل على ان مفهوم الواقعية عنده حركي جدلي ، لا يتوقف عند السكون ولا يرضى به .

وتزداد اهمية الحركة ، التي يساعدها اللون التعبيري على تقديم الموضوعات ، ولقد قدم لنا عدة تجارب تكشف عن رؤية جديدة للواقعية لها جانبها الذاتي الذي يضفي الحياة على الجوامد .

وهذا الشكل الخاص من التعبير الواقعي ازداد متانة وقوة ، وانسانية في اعماله الاخيرة التي تحولت الى رسم الموضوعات الانسانية ذات المضمون الخاص والذي نراه في لوحاته (الشهيد) و (الرقصة) و (نساء جزائريات) .. وغيرها من الاعمال .

وان تحليل احد اعماله وهو لوحة (الرقصة) يمكن ان يساعدنا على توضيح اهدافه من هذا العمل .

تضم اللوحة خمسة اشخاص يؤدون رقصة ، تترابط ايديهم وتتوحد حركتهم في ايقاع خاص ،وهذا يساعد على اعطاء المشاهد الاحساس بتماسك العمل وترابطه .

وان الغاية من المشهد الراقص هو تقديم المأساة الانسانية ، وذلك لانهم يرقصون ليساعدهم الرقص على التغلب على مأساة تلف حياتهم تعبر عنها الوجوه الحزينة ، ونحس بها في شكل المرأة المصلوبة في اعلى اللوحة ، وفي وجه المرأة الاخرى التي انهارت تعبا ، ولو لم تكن مرتبطة بالاخرين برباط محكم لانهارت على الارض ، وهذا يكشف عن المأساة التي تلفهم جميعا ، ولم يتخلصوا من واقعهم الا حين انطلقوا يرقصون ، متعاونين مترابطين ، كأن الرقص هنا دلالة على الحياة وعلى مغالبة الموت .

والارض التي برزت في الافق البعيد ، والسماء تساعدنا على ربط اللوحة بما يبدو في الافق من مآس ومدى رغبة الاشخاص ليتجاوزوا قدرهم ، فيربطون انفسهم بالرقص ... الى الارض التي تبدو متحركة ترقص مثلهم ..

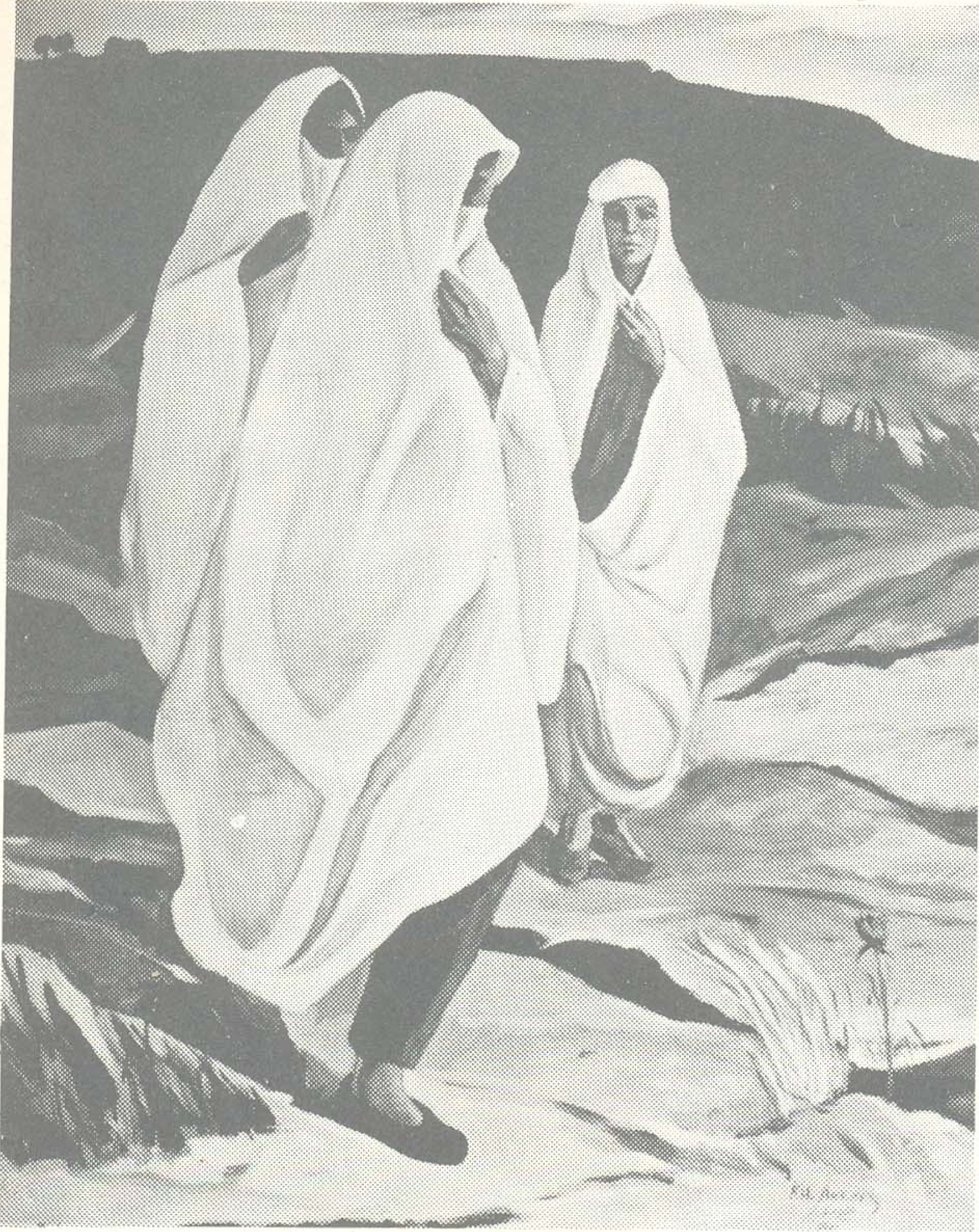
ومن المعروف ان الرقص كان وسيلة اساسية استخدمها الانسان منذ القديم ليعبر من خلالها عن افراحه واتراحه ، واراد (خليل) ان يستفيد من هذا المفهوم ليقدم (الرقص الجماعي) الذي نراه معبرا عن (التضامن الانساني) ، ليساعدهم ذلك على مغالبة قوى الشر المدمرة ، التي كانت قادرة على تحطيم كل فرد منهم لو لم يكن ضمن هذه الجماعة .

واللوحة بما تملكه من مضمون وموضوع وتشكيل حركي تساعدنا على فهم تجربة (خليل عكاري) ،التي انطلقت من المفهوم الواقعي للفن لكنها تجاوزت الصيغ التقليدية ، حين جعلت لكل مشهد أو حركة معاني تقدمها ، ورموزا تسعى اليها عبر الموضوعات التي قد تبدو عادية للمشاهد ، وهكذا تجددت مفاهيم الواقعية على يده واعطاها معاني جديدة متميزة .

بشار العيسى

ان تجارب (بشار العيسى) تبدو مختلفة ،ومتباينة احيانا من حيث اسلوبها ، ومن حيث المادة التي يعالج الموضوعات عبرها ، ولكن ثمة شيء واحد اساسي يربط هذه التجارب ، ويجمع الاساليب كلها وهو الانسان ...... الذي يصوره لنا في كل عمل ، ويجعله المحور الاساسي لكل تعبير وغاية كل معالجة .

الانسان الريفي من الشمال ، اي من حيث اتى



نساء جزائريات - خليل عكاري



اسطورة ممو زين - بشار عيسى

(بشار العيسى) الينا حاملا معه هذه الوجوه ، التي تحمل المعاناة ، ولقد جمع في هذا الانسان كل تصوراته عن الهموم المرتبطة بشكل رئيسي بالارض التي احاطت بهذا الانسان من كل جانب بحيث اصبحت المحور الاساسي الثاني الذي اعطاه كل الاهمية .

وهكذا يمكننا اعتبار الانسان في علاقته مع الارض المحور الرئيسي لتجربته ، والمنطلق الرئيسي لفهم اعماله اذ قدم لنا رؤيته للواقع الذي يعيشه ، واسلوبا متباينا للتعبير عن هذه الرؤية ، وهذه العلاقة التي يعتبرها حميمية .

في البداية ، رسم الوجه الانساني كمقدمة ، وبرزت الارض في الخلفية ، بيوت مبعثرة ، أو ملامح جبال وسهول ، ولجأ الى تضخيم بعض الاشخاص ، يبرز اهميتهم ، وقدم لنا معاناة هؤلاء الناس ، عن طريق حركة معبرة عن الالم او عزف ، او لون اسود يعطي المساحات المعبرة .

اما في المرحلة الثانية ، فنرى الارض في الخلفية قد اندمجت مع المقدمة في كل موحد ، ولهذا تشابكت الاشكال البشرية مع عناصر اللوحة الاخرى من وهاد وتلال وحيوانات ، وعناصر اخرى حتى يؤدي المشهد ماهو ... مطلوب منه .

اما في المرحلة الثالثة فقد بدأ يعطي الانسان صيغة متمردة تختلف عن الصيغ الاولى ، فالانسان لم يعد خاضعا وحزينا بل اصبح متمردا يحمل الاعلام ، وبرز قويا لايخضع للارض بل تخضع الارض له .. وذلك لانها لم تعد مرئية ... كما كانت من قبل وتبدلت تبعا لذلك التكوينات والالوان واختلفت المفاهيم كلها وذلك لان الرؤية الجديدة التي قدمها ، جعلته يعود الى الصيغة المألوفة من (الواقعية) ، حيث تسد الارض الافق بل تختفي ونرى بدلها قد ظهر الهواء والمظاهر الطبيعية الاخرى المألوفة ، وهكذا . يبدو لنا الانسان الجديد كما قدمه لنا لايخضع للمفاهيم الحزينة او المعاناة ، بل انتصب واقفا ليهز الارض بوقع خطاه ولهذا نحس بأن (بشارا) قد تطور في اسلوبه مع تطور النظرة الى الانسان ، الذي كان خاضعا فأصبح ثائرا، وهو يقدم عبر ذلك كله صيغة جديدة تكشف عن ان (مضمون) عمله ... هو الذي ساقه الى الاسلوب ، وان هذا المضمون قد انتزعه من الواقع ، الذي اصبح الانسان العربي فيه ثائرا متمردا ... لاخاضعا ، وهكذا برزت اهمية المفاهيم الثورية في تطوير النظرة وتقديم الاسلوب الجديد .

انور دياب

لقد توصل الفنان (انور دياب) الى اسلوب خاص، يجمع المضمون السياسي والاجتماعي بصياغة متطورة، تحفل بعناصر متنوعة وبرموز مختلفة ، تحتل المرأة فيها دورا اساسيا ، وقدم ذلك ضمن تكوينات خاصة لها حضورها المتميز ...

وكانت انطلاقته من المواضيع القومية التي قدمها في موضوع تخرجه عن (القضية الفلسطينية) ، وعبر عن هذه القضية عن طريق تكوين مربع الشكل ، هذا المربع الذي كان المنطلق قد وضعه في النقطة الذهبية من اللوحة ، وتدور دوامات حوله على شكل شخوص مصلوبين ، وشهداء لاتظهر تفاصيل وجوههم ويغلب على اللوحة اللون الازرق الذي يساعده على ايضاح الفكرة ، واخضع اسلوبه للمضمون الذي يعالجه ، ولهدف العمل الاساسي ، وقدم الاشكال الحركية التي اخذت شكل دوامة ، لتساعد على ربط اللوحة وتؤدي الهدف .

اما في المرحلة الثانية التي تلت هذا الموضوع ، فقد ازدادت لوحاته غنى ، للدراسة الجادة التي اصبح يحرص عليها وللرموز المختلفة التي حفلت بها



امومة - بشار عيسى

الاعمال ، وللتكوينات الجديدة الحركية التي اعطتها الابعاد ... اضافة للالوان .

ويمكن اعطاء فكرة واضحة عما حققه اذا استعرضنا بعض تجاربه الفنيةالتي مثلت هذه المرحلة، ففي لوحته (زهرة المدائن) مثل لنا احدى الفتيات وهي تحمل مدينة القدس ، وهي محاطة بالزهور ، وعبر عن مسؤولية(المرأة-الامة) تجاه المدينة المحتلة، واكتفى بهذه الصيغة البسيطة ليعبر عن فكرته .

اما في لوحته (جدار من القنيطرة) فلم يقف عند حدود رسم جدار من المدينة المحررة ، بل أضاف اليها بعض الاقمشة الدمشقية معبرا عن ترابط هذه المدينة معنا ، وعن ارادتنا في اعادة الاجزاء الاخرى من اراضينا المحتلة .

وتتجلى صياغته للوحة في لوحته (حارة القصر) التي تمثل احدى اهم تجاربه التي تطرح الموضوع الاجتماعي بصيغة متميزة،فقد رسم البيوت الدمشقية في أحد احياء مدينة دمشق ، وجعلها تعانق امرأة عارية الصدر وأراد من هذا العناق أن يكشف عن (الخصب) الذي تملكه هذه البيوت ، وان المرأة تحمل سنبلة قمح ، دلالة على الطعام ، وعلى الكفاح من اجل رغيف الخبز .

ونرى بعض المربعات في اسفل اللوحة تكشف عن بعض جوانب جميلةفي البيوت القديمة ،وادخل البساط الشعبي وغطاه بتكوينات بيضاء ، ليعطي ذلك شكل الحلم ، انه حلم من احلام هذه الاحياء الشعبية ..

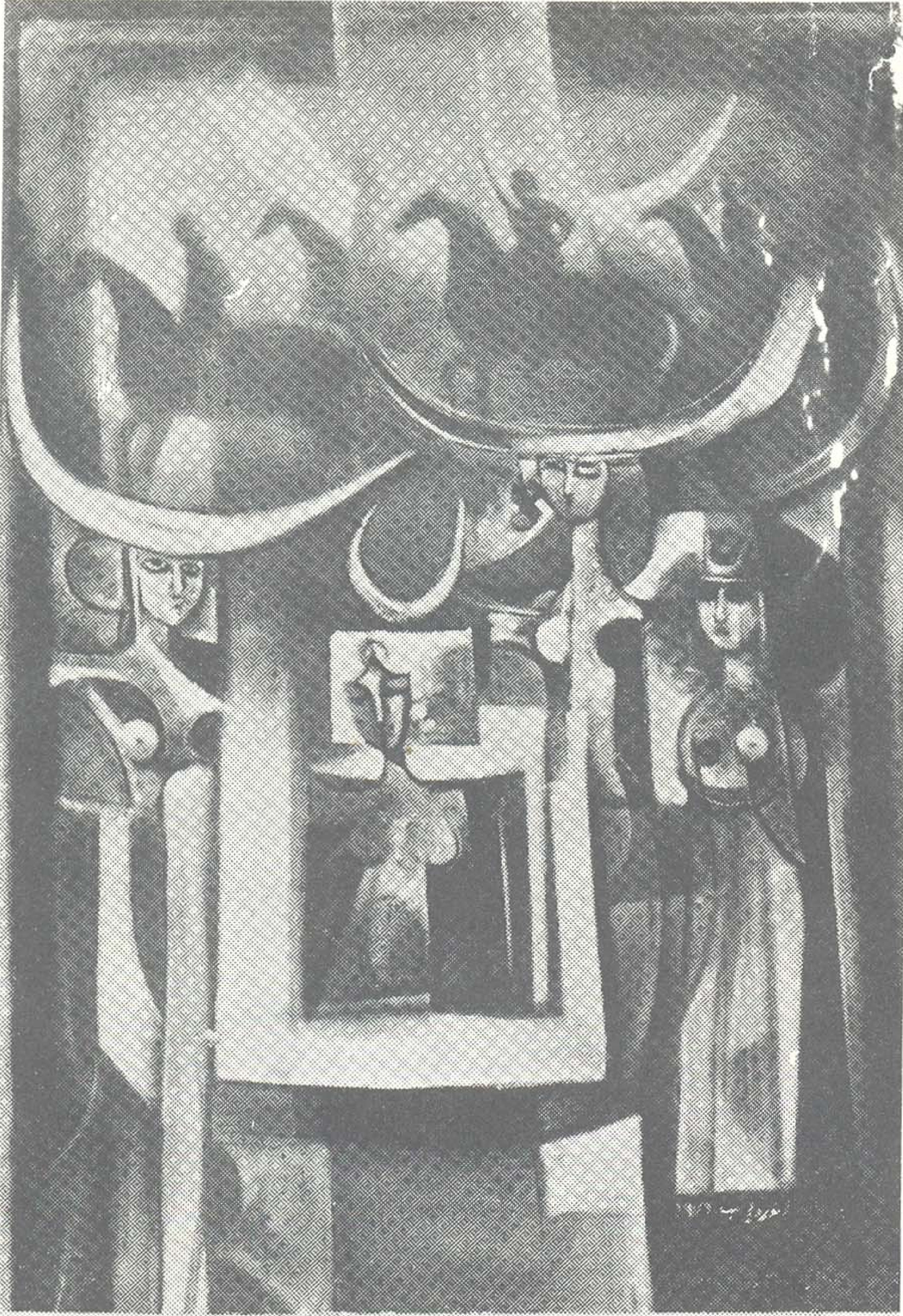
وهكذا نرى المرأة لها حضورها المتين ، ونرى العناصر الشعبية ، والالوان المتنوعة التي تعطي جوا خاصا .

وهذا ينطبق على لوحات كثيرة رسمها ، مثل (الزوجة الرابعة) التي ينقد فيها مظهرا اجتماعيا معروفا ، او (حب بعد الحصاد) ، نرى فيها الانسان المحب لارضه ، والملتزم بهذا الارض ، يحمل السنابل، ويتكاتف مع فتاة متينة البنية كأنها قطعة نحت ، يقدمان للاخرين (الحب والارض) ..

وهكذا يحقق (انور دياب) تجربة متميزة لها عناصرها واسلوبها الخاص وموضوعاتها التي تجمع بين الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، تقدم الواقعية ضمن صياغة خاصة ، ولها رموزها المستقاة من الحياة في المدينة القديمة ، موطن هذا الفنان الذي يستقي منه اعظم التعابير والعناصر والرموز .

علي الحمصي

لقد انطلق (علي الحمصي)من الحارات مثل (انور دياب) وان اختلفا في اسلوب التعبير ، فالفنان (علي الحمصي) ربط تجربته بهذه الاحياء واراد ان يكشف لنا عن ان المدينة القديمة ، ليست مجرد لوحة



نساء - انور دياب



غزة - انور دياب

سياحية خارجية ، بل ان على الفنان ان يغوص الى اعماقها ليقدمها لنا .

وهكذا نرى لوحته تحفل بالاشكال المأخوذة من الحارات ، كالشبابيك والابواب ، ونرى خلف الشبابيك الاشكال البشرية بأوضاع مختلفة ، وهكذا قدم لنا الوضع الانساني والاجتماعي في هذه المدينة ، وبرزت المرأة على وجه الخصوص ، فلم تعد اللوحة تخلو من امرأة ، واصبحت المرأة رمزا للمدينة ، بحيث نراها واقفة تنتظر ... وراء نافذة ، او بارزة خلف جدار شفاف ، اندمجت مع البيوت وتداخلت ، وغابت احيانا لتظهر بعض اثارها .

وتساءل كثيرون عن معنى علاقة المرأة بالمدينة التي تقدم عارية كشكل تشكيلي او كلون ، او امرأة حقيقية في نفس الوقت ؟!

هل تعني مجرد رمز للمدينة في عذريتها ، وجمالها وصفاء حياتها وتناغم العلاقات مع ماحولها ، ام ان (المرأة) تقدم دلالة اجتماعية ، يقدم الفنان عبرها رؤيته التي دخلت وراء الابواب المغلقة ، والنوافذ ، لتكشف المآسي وتقدمها عارية بدون أي تزييف ،والمرأة العارية لاتعني الرمز وحده ، بل تعني حقيقة مأساوية تعيشها خلف كل جدار مغلق ، وخلف كل حجاب .

وبدأ (علي الحمصي) يتردد بين هذين الاتجاهين في التعبير ، تارة نرى المرأة رمزا للجمال والعذرية ، وتارة اخرى نرى الحقيقة الواقعية المأساوية ، ونحس بها حين ترى الوجه المأساوي او الجسد الذي يسعى الى الانعتاق ، او الجمال الذي يختفي خلف مزلاج الباب .

وكان على الفنان ان يخوض التجربة بصبر ، ليقدم لنا هذه العناصر ، وهو حائر بين تيارين ... هل تطغى جماليات الاشياء والبيوت على المأساة ام ان المأساة تبرز خلف الجماليات لتحقق حضورها ، وفي الحقيقة ان الواقع هو مزيج منهما ، لكن ماذا يختار الفنان ؟!

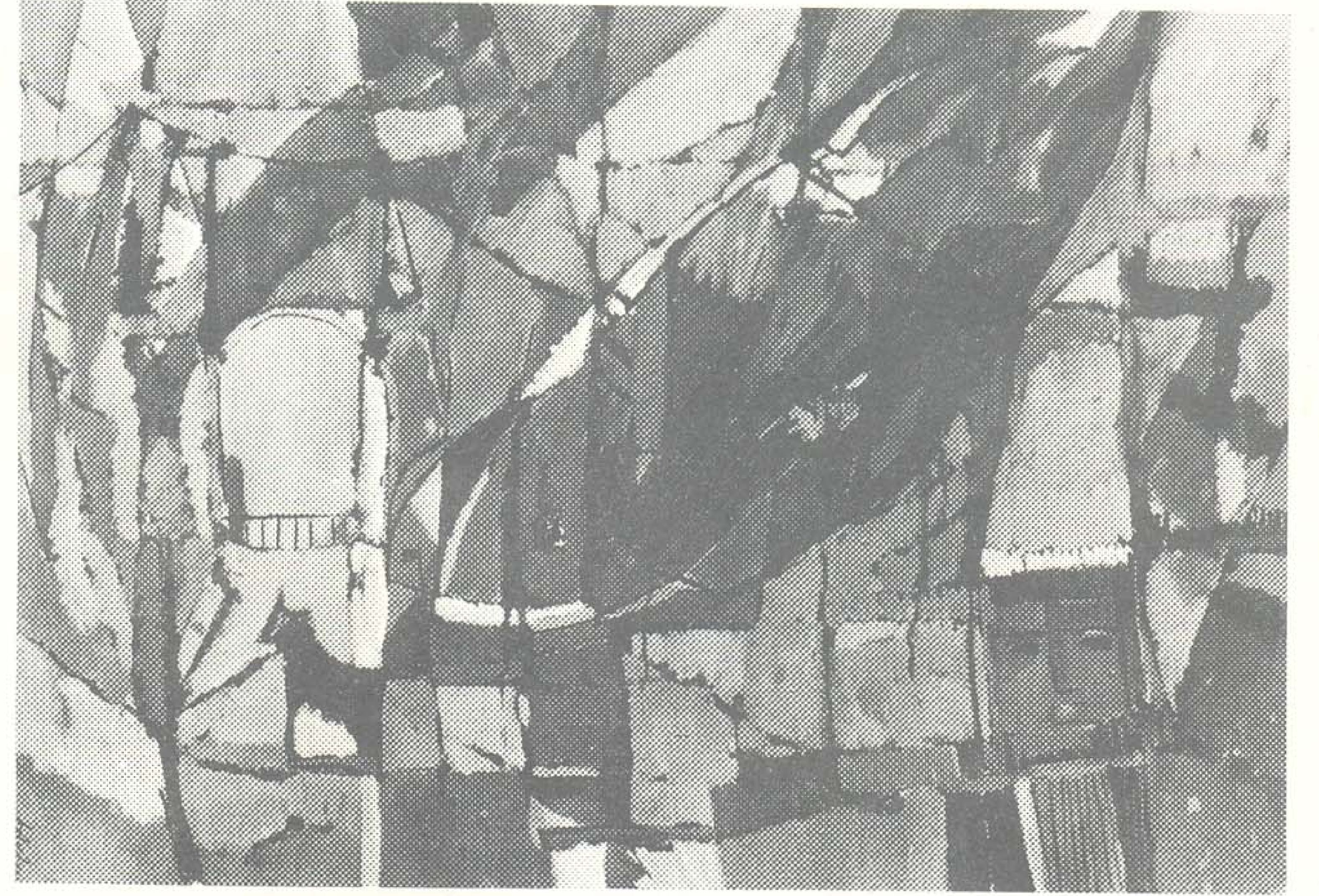
في الحقيقة بدأت تجربته تتطور نحو تقديم المأساة، ولهذا بدأنا نراه يقدم الوجه وحده بعد ان كان يرسمها كلها ، وساعده هذا الانتقال على اتمام عملية الربط بين البيت والوجه والتفاصيل الاخرى على الشرفات وفي الحارات .

ولكن الشيء الاكثر وضوحا ، واهمية في التأكيد على اتجاهه نحو المأساة هو .... بروز اهمية (طائر) استخدمه في عدة لوحات ، فلم تعد علاقة المرأة بالبيت تتمتع بالاهمية الاولى بل اصبحت المأساة التي تحيط بالمدينة هي الهامة ، وذلك لان الطائر الذي ينقض على المدينة مهدما اشكالها ، ومبعثرا بيوتها ، قد عبر عن رمز جديد يربط بين المأساة وبين (العدوان) .

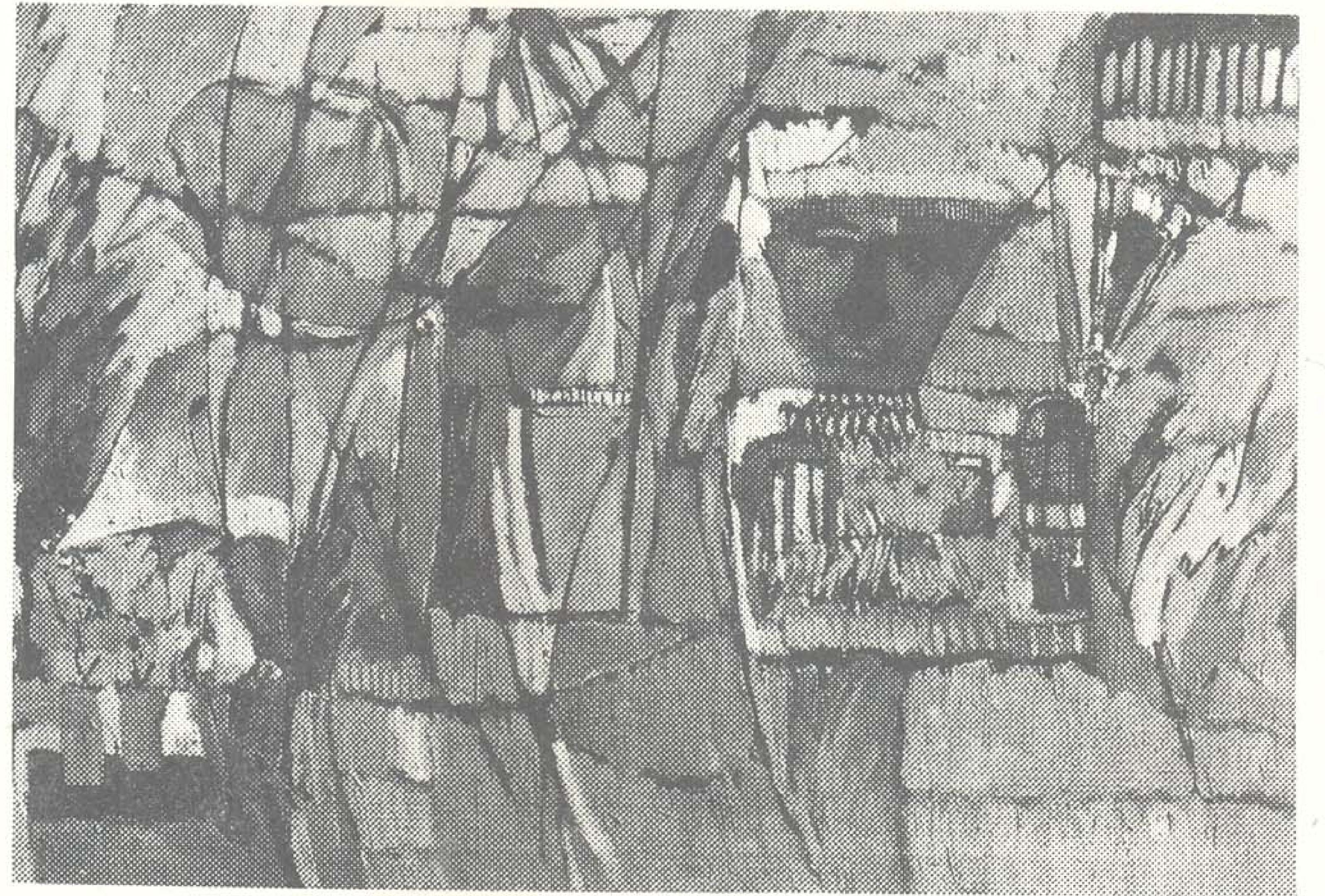
وهكذا لم تعد اللوحة ساكنة التعبير بل تحركت،



تكوين - علي الحمصي



من وحي دمشق - علي الحمصي



وجه وبيوت - علي الحمصي



تعال إلى حيث النكهة - رضا حسحس

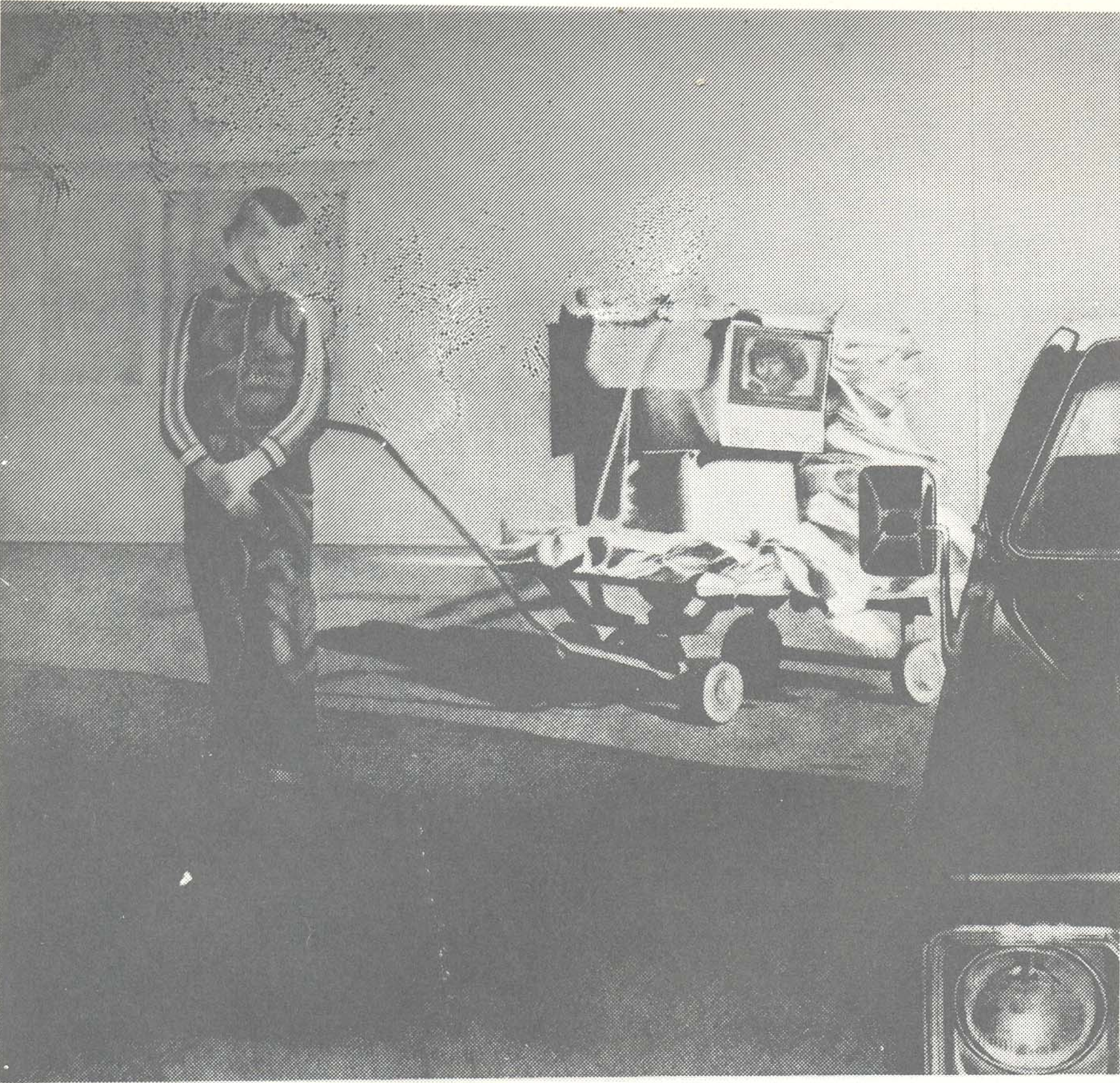
وتبدلت التكوينات لتصبح ديناميكية ساعدها اللون على التعبير ، فأصبحت حركة الطائر وما تقدمه من هلاك اقوى من سكون المدينة ؟!

وهكذا بدأت تبرز المفاهيم الجديدة السياسية التي عبر عنها الفنان لتحل محل المفاهيم الاجتماعية ، وهذا يدل ان دل على شيء ... فهو ان الفنان استطاع معالجة كل الموضوعات التي خطرت له عبر اسلوبه ، واعطى لهذا الاسلوب قدرة لامتناهية على التعبير ؟

واستطاع ان يتوصل عبر هذه التجارب المختلفة الى صياغة جديدة متميزة للواقعية ، بحيث عبر عن كل ماكان يشغله من مشكلات وعكس مفهوما جديدا متحررا للواقعية يتماشى مع العناصر التي أخذها من البيئة المحلية التي انطلق منها .

رضا حسحس

على الرغم من المنطلقات المختلفة التي قدمها (رضا حسحس) في بداية تجاربه ، والتي اوصلته الى صياغة خاصة أقرب للتجريد ، وفيها الكثير من الشاعرية ، لكنه سرعان ما تخلى عن هذا الاتجاه الى الواقعية الاكثر حرفية ، والتي تقربه من الهيبريالية ، في نزوعها الفوتوغرافي الدقيق ، وذلك ليقدم العديد من الموضوعات ذات الطابع النقدي الذي لانراه عند غيره من الفنانين ، ويبدو واضحا في مجموعة من اللوحات التي رسمها متأثرا ببعض الاعلانات التي تقدمها الدعايات ، واعطى عبرها نقدا اجتماعيا مريرا يكشف التناقض بين الانسان المحروم ... وبين ماتقدمه هذه الاعلانات من ترويج لبضائع استهلاكية ، ومن كلام معسول يبذل من اجلها ..



تعال الى دنيا السحر والسلوى
رضا حسحس

ولعل اهم تجاربه التي جمعت بين المضمون الانتقادي الاجتماعي ، وبين المضمون السياسي لوحته الشهيرة (المرآة) ، التي تعتبر نموذجا حيا لاسلوب (رضا حسحس) الاخير .

تمثل اللوحة مشهدا غريبا ، مرآة انيقة من النوع الذي نشاهده في المتاحف او بعض الدور الثرية ، وفيها تنعكس صورة خيام ، وطفل ورجل ..... وفيها نشعر بوضوح بوجود تناقض حاد بين اناقة المرآة وترف أصحابها ، وما تعكسه هذه المرآة من حقائق مؤلمة ، كأنه يريد ان يقول لنا بأن في أعماق كل شيء جميل ... ماهو مأساوي ، تعكسه مرآة ، ارادت ان تقدم للناس الحقيقة ، ولهذا لاتغرنا مظاهر الاشياء التي نراها ، بل علينا التفتيش عن اعماقها لنرى الحقيقة المأساوية ، ويمكن ان نتوصل من دراستنا للوحة الى القول بأن كل ترف وبذخ هو نتيجة لذلك الفقر والحرمان ، وهكذا تعكس المرآة لنا التناقض القائم في قلب هذا العالم ، التناقض بين الاثرياء الذين يثرون على حساب تشريد الانسان وافقاره .

بل نستطيع ان نذهب الى ابعد من ذلك ، اذ نرى في هذا العمل حقيقة العدوان والتشريد للشعب الفلسطيني ، الذي يتمثل في الخيام والرجل والطفل ، وان ذلك كله هو نتيجة لتلك الاشكال الاسطورية المرسومة على حامل المرآة ،من نسر الى وجوه خرافية ، فالفاشية التي تتمثل في هذه الوجوه هي التي ادت الى هذا الصيغة من التشريد للناس ، وهكذا فغطرسة حامل المرآة ، وجبروت شكلها هو السبب الرئيسي للمحن التي تعكسها ..

ويكشف لنا هذا عن مدى الغنى الذي تملكه اللوحة ومدى ماتحمله من معان يمكن تفسيرها بأوجه مختلفة ، لكنها في كل الحالات تعكس بوضوح وجود عالم يعتدي فيه انسان على اخر ويشرده، ويستغله ،وهي حقيقة الانسان المعاصر ، حقيقة الفاشية والامبريالية .

ان تجارب (رضا حسحس) المختلفة سواء كانت عن (العدوان) او (الاعلان) او عن (التمييز العنصري) تدل على مدى اخلاصه للواقعية ، وعلى نمط متميز من هذا الاتجاه قد حققه وعبر من خلاله عن افكاره .

« للبحث صلة »

١

هنري روسو

الفنان الفطري الذي لم يكن ساذجاً

بقلم : ن . برودوسكايا
ترجمة : زياد الاحمد

لقد استطاع جيل الفنانين (ما بعد الانطباعيين) وجيل الكتاب الرمزيين ، ان يفرضا على من تبعهم من الكتاب والفنانين ضرورة وجود اسلوب فني لكل فنان أو اديب مهما كان ، حتى يميزه هذا الاسلوب عن غيره من الكتاب والفنانين .

ولقد عرّف الناقد (جول رينار) الاسلوب بقوله :

ـ « انه الكيفية التي تعطى للعمل الفني ، حتى يتمكن اي انسان من القول بأن هذا العمل هو لهذا الانسان ، وليس لغيره » .

وان مصورا زيتيا ، مثل (هنري روسو) يقدم لنا هذا المفهوم ، وذلك لانه يملك شخصية فنية لا تجارى ، وان لوحاته تتمتع بقدر عالٍ من التميز عن غيره ، وهي نتيجة لكيفية تفرض نفسها ، وهي التي أثارت اهتمام المعجبين .. والنقاد .

وحين رسم لوحاته الغريبة والمحببة ، اراد ان يقدم للناس ما يثير اعجابهم وحبهم ، انها البساطة الاصيلة والطازجة ..

ولقد أثارت هذه اللوحات اعجاب الفنانين الطليعيين في عصره ، وان المواطنين المحليين في بلدته ، الذين عرفوه قد احبوه واحترموه ، واعجبوا بموهبته .. لكن بالنسبة للبشر العاديين فلم تكن اعماله قابلة للفهم ، وذلك لانها لم تكن تشابه بـه اعمال كبار الفنانين المعروفين .

كثيرون من الفنانين المحترفين قد اصابتهم الدهشة ، او شعروا بالسرور للطابع البدائي للوحاته ، وان النوع الوحيد من المعرفة ، التي تلقاها ... كانت عبارة عن مرح هستيري ضاحك لحشد من الغوغاء .

لقد أخبرنا الفنانون المعاصرون له كيف كان الناس يتجمعون حول لوحاته ، ويحطمون أي قطعة أثاث تقف في طريقهم ، ولقد عكست الصحف لنا ... صدى لهذا الموقف ، ولهذا كتبوا : ـ « يقدم (روسو) لنا .. تحريفا ناعما للمشاهد العاطل » .

او كما قالوا : ـ « لحسن الحظ اننا نملك اعمال (روسو) في هذا المعرض ... حتى تقدم لنا شيئا يثير الضحك ! » .

وان اي شخص آخر غيره ، يمكن ان يتحطم ، لو انه كان أقل قناعة بما كان يفعل ، ولكن (روسو) لم يكن من هذه النوعية من الاشخاص .

يقول الشاعر (ابولونيير) :

ـ « شكرا ... لاسلوب (روسو) الموفق الذي يصطنع السخرية ، كوسيلة للتعبير عن الاهتمام ... لدرجة ان اكثر اعدائه ... كانوا مضطرين للاهتمام بلوحاته » .



رسو كما رسم نفسه

كان (روسو) يملك قلة من الاصدقاء ، لكن بعضهم كانوا من الشخصيات الكبيرة في الشعر الفرنسي ، والتصوير الزيتي ... فمن الفنانين ... تولوز لوتريك ... وسينياك و دوران و بيكاسو و من الشعراء ... أبولونيير و ماكس جاكوب و جاري . وكان اول من عرف اهمية اعماله .. وعملوا بكل جهدهم ... من اجل دعمه ... وتشجيع اعماله ..

ويرجع الجزء الاكبر من هذه الاهمية ، التي اصبح يتمتع بها الى الجهود التي بذلها هؤلاء الاصدقاء .

ان شخصية (روسو) قدمت لنا ضمن هالة رومانتيكية ، تحولت الى اسطورة ، وان اصدقاءه هم الذين اوجدوا هذه الاسطورة ، التي حولت شخص ضابط الجمارك الى شخص من عالم سحري ، اسطوري خارجي .

لقد برزت شخصية (روسو) الذي أسهم في الحملة الفرنسية الى المكسيك ، والذي استقبل الرئيس ، والذي يقيم صلات مع عوالم روحية .

وتحدث بعضهم عن (روسو) ذلك المتجول في احياء باريس ... يعزف حاملا كمانه معه .

في عام (١٩١٠) ، أي في العام الذي مات (روسو) فيه ، كان من الصعوبة بمكان ان يتوصل الانسان الى الحقيقة عن حياته ، كما كانت قبل (٥٠) عاما من الآن .

ولد عام (١٨٤٤) في مدينة قديمة في (لافال) حيث كانت تعيش عائلته ، في فترة ترجع الى زمن الثورة الفرنسية ، وكان أباه يعمل سمكريا ، وأثناء دراسته في المرحلة الثانوية كان يفضل الموسيقى على أي هواية أخرى ، وحين التحق بالخدمة العسكرية دخل الفرقة الموسيقية للجيش المعسكرة في (آنفر) ، وحين ترك الخدمة عام (١٨٦٩) تزوج من (كليمانس بواتار) وأقام في (باريس) .

وعن طريق مساعدة ابن عم زوجته ، عين في وظيفة مفتش من الدرجة الثانية في الجمارك :

كتب (ابولونيير) :

ـ « ايها الجندي الشجاع ...
لقد استبدلت معطف الجندي ...
ببذة ضابط الجمارك الزرقاء » .

وكان عمله في الجمارك في بوابة (فانفي) على حدود المدينة ، ولم يكن متحمسا لعمله الجمركي ، ذلك لان طيبته ، قد جعلته موضع حب الاهالي المحليين ، اما اعماله فقد كانت ليست وقتية ، وقد تخلت عن الزمن من اجل « الامور الفنية التي كانت تقوده » ... كما كان يقول في مذكراته :

ـ « كان رؤسائي في الجمارك يعطوني اعمالا خفيفة حتى يجعلوا الامور اسهل عليَّ ، ولهذا ظللت ممتنا لهم حتى اليوم » هذا ما كتبه في عام ١٩٠٧ .

لقد بدأ يرسم باخلاص كبير في سن الاربعين ، حين تقاعد عن العمل ، ولكن عمله كان بطيئا ، وكان عليه بذل الجهود الكبيرة حتى يتمكن من انهاء اللوحة .

وعلى باب بيته في منطقة (بلايسانس) ظهرت عبارة تقول :

ـ « هنري روسو ... أكاديمية الرسم ... والتصوير الزيتي ... والموسيقى ، دروس خاصة ... اجور متهاودة » .

فالاطفال الذين يقطنون في المنطقة المجاورة ، والذين يعملون في المخازن ، اخذوا آلاتهم الموسيقية ، وبداوا يتلقون الدروس عنده في اوقات فراغه... كان (روسو) يؤلف الموسيقى ، ويكتب المسرحيات مع انه لم يهتم أحد بها أثناء حياته ، وذلك لان الشيء الهام في (روسو) هو لوحاته الزيتية .

في عام (١٨٨٤) ، أخذ الاذن بأن ينقل لوحات الرسامين الكبار في اللوفر ، وفي عام (١٨٨٦) عرض لوحاته لاول مرة . وذلك لان معرضا قد فتح ابوابه لاستقبال اعمال الفنانين التي ترفض في المعرض الرسمي ، وهو معرض المستقلين ، حيث لا يوجد لجان تحكيم للوحات ، وابوابه فتحت لكل عارض ، ومنذ عام (١٨٨٦) ، وهو العام الذي فتح معرض المستقلين فيه ، بدأ روسو يعرض اعماله الفنية ، بشكل منتظم في هذا المعرض .

كان دوما يحلم بفنانين غير انانيين ، وبوحدة الفنانين وبعد مشاركته في هذا المعرض ، اصبح اكثر قربا من تحقيق حلمه .

ان لوحات (روسو) لم تقدم اي دخل ، ولم تؤمن له ثمن الخبز أو الخضار ، ولكن (روسو) كان يفتخر بأنه « فنان » ؟.

ـ « هنري روسو ، المصور الزيتي » ، هذا ماكتبه عام (١٨٩٤) ، حين ارسل بعض أجزاء من مذكراته للطبع ، وان حياته تدل على ثقته في فنه ، ولكن الوصول الى تحقيق الشهرة مازال بعيدا .

كان (روسو) يسعى الى تأمين لقمة عيشه ؛ في نفس الوقت الذي كان فيه يصور ، وفي الغرفة الصغيرة التي امتلأت بأثاث قديم ، والتي علق فيها بعض الرسوم على الجدران ، وكمان ، وحاملة الالوان والسكين تنتظره .

وان افضل ساعاته في الصباح التي كان يخصصها للرسم ، وبعد الدروس التي كان يقدمها للاطفال ، كان يأخذ دفتر الرسوم السريعة ، والى شوارع باريس ، والى الضواحي ، يرسم النباتات في الحدائق ، او ينقل بعض رسوم الاساتذة الكبار من الفنانين في اللوفر .

وان التسلية الوحيدة التي كان يتمتع بها ، هي

بعض السهرات التي كان يدعو اصدقاءه وجيرانه اليها، ونحن الآن نعرف برنامج هذه الامسيات ، التي كانت تتضمن الاغنيات والعزف على الكمان ، ويقدم بعض الموسيقية مع بعض الاصدقاء ، وكان البرنامج يتضمن: « هنري روسو ... وفرقته » .

وفي المراحل الاخيرة من حياته ، بدأ الفنانون والشعراء يزورونه في شقته في شارع بيريل .

كتب (روسو) الى (أبولونيير) :

ـ « انني !كتب اليك هذه الكلمة ، لاذكرك بأن غدا الجمعة في اليوم الحادي عشر من الشهر الحالي ، ستكون هناك سهرة فنية ، وانا اتوقع قدومك ، انت و (ملهمتك) التي سوف تقدم لنا بعض الاغنيات الساحرة » .

وكان (روسو) ، المتقاعد من عمله المدني ، صديقا ومحبا لمن كانوا يقطنون بجواره ، بل كان لا يختلف عن الجيران الذي يسكنون الحي ، وكانت حياتههادئة، وفي نفس الوقت ... كان موظفا في الجمارك ، ويقطن في حي بلايسانس ، لكنه استطاع ان يترك تأثيرا كبيرا على الفن الفرنسي .

ان لوحة (روسو) التي رسمها لنفسه ، لوحته الشخصية في عام (١٨٩٠) والموجودة في متحف (براغ) ، تقدم لنا المفتاح لفهم شخصية (روسو) ، وفلسفته واسلوبه الفني . يرسم نفسه في رداء يوم الاحد الاسود ، يحمل الباليت والفرشاة ، ويقف على شاطىء نهر السين ، وهو يتطلع الى الامام ، بتعبير حزين ينعكس على وجهه ، وعلى حاملة الالوان كتب اسم شخصين « كليمانس » ، اسم زوجته الاولى و (جوزفين) المرأة التي تزوجها عام (١٨٩٩) بعد وفاة الاولى (١٨٨٨) ، والتي توفيت أيضا بعد اربعة أعوام من زواجه منها .

وخلفه تظهر سفينة تقلع ، وجميع المشاهد في اللوحة (واقعية) ، لكن هناك بعض الامور في اللوحة التي تجعلها كأنها (حلم) ، ان غيمات خضراء باهتة ، تتصاعد من اخضر وذهبي صاف . وتظهر غابة من المداخن ، كأنها قطعة تطريز ، مع برج ايفل ، وهو البرج الحديدي والاشجار الربيعية ، ويرسم السماء زرقاء باهتة ، بين الغيوم البنفسجية التي تعطيانطباعا بأنها من ورق قد قطع ، وعلقت كالبالونات التي تستخدم للالعاب، والاعلام الملونة التيتقدمالفرح وتزين السفينة ، ان ساري المركب ،والاشرعةالمرتبةوالمنظمة قد رسمت بخطوط دقيقة ناعمة .

وان هذه الاشرعة لم تفتح تماما ، لكن المركب قد أصبح مهيئا للسفر ، ونحن نتوقع ان ترحل نحو الافق البعيد ، برفق وبلا أصوات كما انها سفينة في حلم .

يتمتع (روسو) بقدرة عجيبة على ادراك كل ما حوله من أشياء بدقة تامة ، وذلك عن طريق نظرته العادية ، بينما كان يبدل هذه الاشياء عن طريق عقله ، كما لو انه يرسم من خلال حلم رآه .

ان التصوير الزيتي هو وسيلة من الوسائل التي كان (روسو) يدافع عن نفسه ، وذلك لانه لم يكن ينتمي الى جيله ، وهكذا كان عليه ان يفر الى عالم الخيال ، الذي كان يبنيه بنفسه ، عالم جميل وعذب، تحول الى حركة دائمة .

ان الحزن الذي نراه مسيطرا على الوجه في اللوحة يكشف عن الحياة التي عاشها كفنان ، ويجمع القدرة الكبيرة ، وبكيفية عاطفية مؤثرة .

ان من الصعوبة ان تدرس أعمال (روسو) ،بطريقة تقليدية ، لان الانسان يواجه دوما بما هو غير متوقع وغير مألوف ، وفنه هو الانتاج الذي يتمتع بأصالة كبيرة من جهة ، وهو من جهة اخرى تعبير عن الحياة الهادئة التي كان يحياها والتي استطاع أن يملأها بحساسية وبسذاجة نادرين .

في يومياته ، يقول روسو بانه قد علم نفسهبنفسه ولم يكن له معلم .. الا الطبيعة ، .. لكن ليس الامر على هذا النحو ، وذلك لان الحقيقة . هي اعقد من ذلك بكثير ... وذلك لان المعلم الرئيسي له هو (اللوفر) لانه نقل اعمال كبار المعلمين من الفنانين .

كان كبار الرسامين الايطاليين.. المعلمين الرئيسين له ، وان رسوم (روسو) تعكس دراسة دقيقة لهؤلاء المعلمين ، من أمثال (باولو اوشيلو) و (كارافا جيو) .

انه الجمركي الذي جمع بين عقلانية عصر النهضة وذاتية محضة لها خصوصيتها .

وان دراسة رسائله ، يمكن ان يعكس اشياء مدهشة ، وحتى مرحلة متأخرة من حياته كان يكتب قائلا بأنه كان ليرفض عن وعي كل « العناصرالساذجة» في لوحاته .

هذه العناصر ، التي أخذها من الطبيعة ، قد اعتبرها صيغة من التعبير ، وان الشيء الهام في أعماله يكمن في قدرته على استخدام الالوان الواضحةوالمشرقة التي تمثل أهم ما في البدائيين من خصائص .

وان أعمال هؤلاء البدائيين ، أصبحت معروفة ، منذ بداية القرن العشرين ، وذلك من قبل الفنانين أولا ومن الجمهور ثانيا ،وان الهم المقلق للفنانين في هذه المرحلة يكمن في اكتشاف المصادر التي يمكن ان يأخذوا منها فنهم ، ليرسموا فنا جديدا مبتكرا ، وقد قادت أبحاثهم الى التجول في بعض مناطق اوربا ، ان الفنان (نيكو بيروسماني) كان أول من اكتشف رسوما في حانة في (تاخيتيا) في أعماق (جورجيا) ، وان رساما



الحرب

من الفلاحين (ايفان جينراليك) وجد ضالته في رسوم على خوذة كرواتيه صغيرة وان من امثال هؤلاء من الفنانين ، يقدم لنا أسلوب حياة أهالي بلدهم وقد ازدهر عن طريق التقاليد الفنية الشعبية .

وعن طريق (الخزف) والمطبوعات الشعبية ورسوم الزجاج ، والبسط الشعبية ، قدم هؤلاء الفنانين شيئا مختلفا عن الاسلوب التقليدي ، المتبع من قبل الفنانين المحترفين ، واسلوبا متباينا مع الاشكال الفنية الموجودة ، ولهذا لا نرى في تجاربهم ما له علاقة بالفن الكلاسيكي ، وقد أثار اهتمام الفنانين المحترفين ، من الجيل الجديد .

انهم بحثوا عن اعادة خلق انفسهم ، ببساطة غير متأثرة بغيرها ، وفاجأتهم طريقة استخدام الالوان بشكل اصيل عند هؤلاء الفنانين غير المحترفين .

وفي منتصف القرن التاسع عشر ، ازدهرت تجارب فناني يوم الاحد ، من الهواة المسماة (مصورو القلب المقدس) في فران ... والذين كانوا يعملون طيلة الاسبوع من أجل لقمة العيش ، وأعطوا فراغ أوقاتهم للفن ، ولقد تمكنوا من أن يدهشو الفنانين المحترفين عن طريق اسلوبهم الاقرب لفن الاطفال . باخلاصه وبساطته ، ومن بين هؤلاء الفنانين في ضاحية (بلايسانس) في (باريس) ازدهرت موهبة (روسو) .

وفي الحقيقة ان مفهوم (روسو) الفني ، وطريقته في العمل ، تختلف عن أهداف واسلوب (رسامي يوم الاحد) ، لقد درس الطبيعة وكان يقوم بدراسات وبرسوم تمهيدية عديدة ، وان كل تجربة له ، كانت تملك الاهداف الكامنة وراءها ، وكان يحب ان يعمل في كل التفاصيل ، لدرجة انه لم يكن يترك الصدفة تتغلب عليه .

ان بعض الميزات المتناقضة تتآلف داخل هذا الفنان ، وكأنه يعمد الى تقوية الواقعية الشعبية باللجوء الى خبرته الفنية ، وذلك لانه كان مؤمنا بأن لوحاته تنتمي الى المستقبل ، فان ذلك قد جعله يتحمل أعباء الحياة .

كان (روسو) يقول بأنه كان يحافظ على (سذاجته الفنية) عن طريق موهبته وكما قال للناقد (اندريه دوبون) :

- « في الايام المقبلة ... لن يكون هذا الشيء مستغربا بالنسبة لك ، وذلك لان الناس كانوا يقولون لي ، بأنني لست من هذا القرن ، ولكن ... أصبح من المستحيل علي تبديل أسلوبي ، الذي أصبح ... مطلوبا فنيا » .

وبعد (روسو) ، أتى عدد كبير من الفنانين الساذجين ، ولكن ، لا يتمتع أي واحد منهم بما كان يتمتع به روسو ، ولم يقدم أي فنان منهم ما يمكن اعتباره عملا متميزا قادرا على البقاء .

ان أعمال (هنري روسو) هي أعمال فنية حقيقية ، من النوع الذي لا يأتي الا نادرا ، والتي لم يكن بالامكان فهمها في عصرها .

واليوم ، ان أعظم صالات العرض في العالم تملك أعماله الفنية ، مع أن أعماله التي كان يملكها الاشخاص كانت قليلة ، الى أن أصبح من المعروف أن أعمال (روسو) من النوع المتميز والذي يملك قدرة فنية عالية جدا ، وعندها أصبحت أعماله مقتناة من قبل

هواة جمع اللوحات ، وان اكبر مجموعة له ـ حوالي (١٤) لوحة ، تملكها الان (مؤسسة بارن) في بنسلفانيا في الولايات المتحدة ، واعماله الاخرى موزعة بين صالات العرض في (لندن) و (زيوريخ) و (فرانكفورت) ، التي تملك كل واحدة عملا او اثنين .

لقد اشترى (اللوفر) ثلاث لوحات من الافراد المالكين لها ، وكذلك متحف الفن الحديث في نيويورك الذي يملك اربع لوحات ، واليوم لا توجد اية صالة عرض أو متحف يملك اكثر من اربع لوحات لروسو .

و في متحف براغ نجد لوحة له من أعماله المتميزة ، الوجه الشخصي مع حاملة الالوان .

وفي الاتحاد السوفياتي هناك اربع لوحات ، ثلاثة في الارمتياج والرابعة في (متحف بوشكين) .

وكل هذه اللوحات ، ما عدا احداها وهي (منظر) تمثل المرحلة الاخيرة من تجربته وقد رسمها في أواخر أيام حياته ، وعلى الرغم من انها لا تمثل كل أنتاجه لكنها تجعلنا نفهم موضوعاته ، واهم الميزات التي تمثل اسلوبه .

في لوحات (روسو) كما في لوحات بقية الفنانين البدائيين ، لا نرى هناك تطورا هاما في التجربة بين بدايتها وخاتمتها .

ان أقدم اللوحات الموجودة في الاتحاد السوفياتي هي لوحة (منظر في حديقة مونت سوري) في متحف بوشكين ، والمؤرخة عام (١٨٩٥) ، وهي تنتمي الى المجموعة المعروفة باسم (مجموعة باريس) من لوحات روسو ، وهي تضم مجموعة من الاشخاص والاطفال ، وقد رسم أشخاصه ضمن مشهد بانورامي .

لقد انطلقت موهبة (روسو) من رسم المناظر ، ورسم المشاهد الهادئة الريفية ، والاكواخ النظيفة المظهر ، والمعازي ترعى في السهوب ، بينما يقف الصيادون بلا حركة على ضفة النهر ، وكل ذلك يذكرنا ببساط شعبي مزخرف .

لقد سحرته الاشعار الريفية ، التي تقدمها الطبيعة في المشاهد الخلوية ، وذلك لانه أمضى أكثر حياته في المدن ، لهذا أحب ان يرسم الحدائق الباريسية ، حيث لا يمنعه أحد من الجلوس للرسم مع ألوانه ، وكان محبا للتماثيل البيضاء الوقورة ، والمرمرية ، والحركة المتجمدة لشخصين يمران ، وكان مولعا بالشوارع الفارغة . وفي احدى لوحاته كان (روسو) يقدم نفسه على أنه يقود أوركسترا تعزف في الهواء الطلق .

ان لوحة (مشهد من حديقة مونت سوري) ، تمثل هذا الاسلوب تماما ، انه استطاع أن يمسك اللحظة المتغيرة في الطبيعة ، وهي تؤكد لنا عبر التنفيذ الدقيق لها ، بأنها ليست لوحة سريعة على الاطلاق . ان (روسو) يبرز لنا اخلاصه للانطباعيين عبر رسمه للوحة معتمدا على تأثيرات الضوء . ان السقف الاحمر والجدران البيضاء ، تظهر على أنها مغمورة بضوء الشمس الساطع ، والظلال تبدو قوية ، وقد يكون الاشخاص صغار الحجم ، ولكن العمق الفراغي واضح وثابت ، وقد استخدم (روسو) المنظور التقليدي للتعبير عنه ، وقد التقى ذلك مع الفنون الشعبية .

ويرى المشاهد رغبة الفنان في أن يعيد تقديم الواقع بسذاجة ، لكنه يسجل كل ما يقع تحت بصره من مشاهد ولكننا لا نجد في لوحته ما يدل على لجوئه للتنميق الذي أصبح أهم ميزات اسلوبه في أعماله الاخيرة .

ان هذه المرحلة التي رسم فيها (روسو) لوحته هذه تمثل الشاهد على بداية تكون اسلوب روسو الخاص ، ففي هذه المرحلة رسم لوحة صغيرة نالت نجاحا قليلا ، لكنه نجاح بالتأكيد وان لوحته (الحرب) الموجودة في متحف اللوفر في باريس ، قد اثارت اهتمام النقاد ، انها تمثل فتاة بدائية تقفز فوق انقاض عالم مدمر ، ان هذه الصورة قد استوحاها من خياله ، وقدمها في لوحة لهدف محدد ، ان (الجمركي) يريد اقناع الناس بالجنون الرهيب للحرب لذا كتب خلف اللوحة .

ـ « ... انها تجرف الماضي كله
وتزرع الخوف في القلوب الانسانية .
وتترك الانقاض ، والدموع والياس ..
حين تستيقظ .. »

وقد نشرت مجلة (ايماج) ، صورة اللوحة وقد حفرت على الحجر ، وطبعت مجلة (الميركور دو فرانس) أول كلمة ايجابية عنه :

ـ « ان الانسان يحس بالانزعاج ، وتشده اللوحة التي تترك انطباعا اليما ، واسى لا يحتمل » .

وكتب الناقد قائلا :

ـ « لا يمكن للانسان انكار امكانات هذا الانسان وقدرته على تقديم مثل هذه الافكار .. والتي تدل ان دلت على شيء .. على انه فنان .. قبل كل شيء »

ومع ذلك لم يكن (روسو) يحلم بأن يبيع اللوحة ، ولكن فوبار ، تاجر اللوحات ، أبقى عنده عدة أعمال له ، على أمل أن تباع ، .. ولكن لم يتمكن من بيع لوحة واحدة ..

ولم يكف (روسو) عن محاولته لعرض لوحاته ، على أمل أن يتفهموها .

وفي عام (١٨٩٧) عرض في صالون الخريف (الفجرية النائمة) (الموجودة في متحف نيويورك) ، وقد اثارت اعجابا شديدا من الجمهور وحشدا امامها اضطر الشرطة الى ابعاد بعض الاشخاص من أمامها .

كتب الشاعر (جان كوكتو) عن هذه اللوحة :

ـ « لقد رسمت هذه اللوحة ... بشاعرية » .

ولكن هذه العبارة لم تكتب الا عام (١٩٢٥) ، لقد كان (روسو) معجبا بلوحته ، ولهذا اراد ان يعرضها في بلدته (لافال) :

ـ « سأكون سعيدا اذا عرضت هذه اللوحة في بلدتي ، لانها ستكون ذكرى من أحد ابنائها » .

ولكن لا يعرف أحد اذا كانت هذه اللوحة قد عرضت هناك أم لم تعرض ، وذلك لان اللوحة قد اختفت بعد موته ، دون أي أثر ، ولم يعرف أحد أين كانت حتى عام (١٩٢٤) ، حين ظهرت اللوحة في مخزن أحد تجار الفحم في (باريس) .

ولقد توزعت لوحاته على الدائنين بعد وفاته ،لوفاء ديونهم ، وبعضها ورثه بعض خدمه مثل (جونيه) صاحبة البيت التي ترك لها عدة لوحات ، ومازالت تملك (لوحة الارنب الجزر ... وورق الملفوف) ، وتحتفظ بها :

ـ « ذكرى عزيزة من المستأجر عندي » كانت (جونيه) صديقة (روسو) ولهذا حين أتى (بيير جونيه) بحصان جديد ، كانت هذه الحادثة ... تمثل فرحة لروسو ، وقد رسم هذا الحصان في لوحة (عربة السيد جونيه) ، والموجودة حاليا في متحف (فيليبس) في واشنطن ..

لقد رسم (روسو) في هذه اللوحة ، في صباح أحد أيام الاحد الهادئة ، والسماء زرقاء ، وأوراق الاشجار الجديدة ، وعائلة (جونيه) وقد أخذوا أماكنهم في العربة .

وفي نهاية أيام حياته ، بدأ يستمتع بالشهرة التي حصل عليها ، فأصبح هناك مشترون ، مثل (فويار) .

وفي هذا الوقت ، أصبح نظرة (روسو) للفن واضحة ، وتطورت في لوحاته بعض العناصر التي كانت حدسية تماما لتصبح أكثر وعيا ، وشكلت الاساس لنظام ادراكي يبنى عليه التعبير الفني .

وفي مرحلة (١٩٠٨) و (١٩٠٩) ، تنتمي لوحاته الموجودة في المجموعة السوفياتية ، رسم (روسو) ... [منظرا من يسار مدخل فانفان] الموجودة في الارمتياج ـ لينن‌غراد ، وذلك عام ١٩٠٩ رسمها عدة مرات ومن زوايا مختلفة ، وعاد لمرسمه ليتابع رسمها ، حتى أخذت شكلها النهائي .

ان المنظر يقدم لنا ، انتقالا بطيئا من اللون الاخضر في مقدمة اللوحة وعلى الارض ، حتى السماء الزرقاء المصفرة ، ولقد رسم (روسو) نهايات أوراق الاشجار بطريقة تختلف عن المألوف عنده ، وعن‌طريق ضربات فرشاة دقيقة ، حتى أن الناظر يظن أن اللوحة قد رسمها (كورو) ، وان البقعة البنفسجية في‌وسط الاخضر في وسط اللوحة ، تشع ضمن اللون البارد .

ونحن نقف أمام هذه اللوحة مشدوهين ، لما يملكه أصالة وقدرة على تقديم عمل فني متنوع بدون أي تبجح ، ونحس بمدى قدرته على التعبير عن الهدوء الذي يخيم على المنتزهات الباريسية ، والاماكن المفتوحة ، وهناك خط من اعمدة الهاتف الممتدة حتى حصن المدينة القديمة ولكن الشيء الهام هو (بوابة فانفان) التي تقدم ذكريات شاعرية عن‌حياته القديمة ، وعن باريس التي عرفها في الماضي ، والتي بدأت تختفي .

ان (روسو) لم يعمد الى جعل الماضي مثاليا ، بل على العكس ، أعطى المعالم الجديدة في المدينة ، بشاعرية واضاف اليها شيئا من روحه ، واحد اعماله يقدم لنا الفلاحين الذين يزورون (معرض باريس عام (١٨٨٩) ، انه أعطى لعمله طابعا ساخرا قليلا ، حيث يقدم لنا رد فعل هؤلاء الفلاحين على التطور التقني الذي شهده القرن التاسع عشر في نهايته .

انه لم يكن منزعجا من ذلك ، فهو يقدم لنا باريس وهي تحتوي على المداخن العديدة للمعامل ، وجسور سكك الحديد ، وأعمدة الهاتف ، ان باريس لم تعد موجودة بالنسبة اليه كما كانت في الماضي .

كان قد اعتاد على السير ، كل يوم أحد على ضفاف السين حتى يصل الى تلال (سيفريه) ، وحتى تلال [كلامار] . وذلك عام (١٩٠٨) ، واللوحة موجودة في متحف بوشكين في موسكو وقد نفذت بدقة متميزة بين أعماله .

وخلف الجسر ، تمتد التلال على عرض اللوحة ، بأشجارها الخضراء ، والبيوت البيضاء ، وفي السماء تظهر طائرة ، وبالون هوائي ، وطائرة بنفسجية ... وان اوراق الاشجار الذهبية قد رسمت بالاصفر والاخضر والبرتقالي ، وببعض ضربات حمراء أحيانا، وأعالي الاشجار تعطي صيغة واقعية ، وهدوءا ، كل ورقة تنبض بالحياة .

وعلى عكس اسلوب رسم الاوراق جعل سطح النهر ناعما ، وقد رسمه بطبقات لونية وان المياه في النهر تلمع حين تتدفق ، وعلى الجسر نرى الاخيلة الاكثر نعومة ، والمرسومة بلون رمادي واخضر يتحول الى أبيض .

وهكذا يقدم لنا التناغم الذي يهز المشاهد ، والصفاء والاخلاص في التصوير الزيتي ، والتي يظن المشاهد لاول وهلة بأنها قد تحققت بضربة فرشاة واحدة ، ولكن ـ وفي نفس الوقت ـ يجب علينا ان نبقي في ذهننا ، أن كل ذلك هو نتيجة تفكير عميق وتمعن كبير واصطفاء وتنقية .

ومثل كل المصورين الزيتين المحترفين ، يبدأ

(روسو) كل عمل جديد ببعض الرسوم الممهدة ، والاولية ، ويستخدم هذه الرسوم كمنطلق رئيسي يبني لوحته عليه ، ولم يكن ليولي هذه الرسوم أي اهتمام ، كان يعطي بعضها لاصدقائه ، ويرمي بالبعض الآخر ، ولم يكن يعرض اللوحة امام الناس الا حين تكون قد انتهت فعلا .

كان (روسو) اقتصادي في عمله وتنفيذ اللوحة بالنسبة له شاقا ، مثل عمل الحداد ، ودقيقا كفن الصياغة للجواهر ، ولم تكن لتهدأ يداه الا حين يكون كل سنتيمتر من لوحته قد رسم مرات بعد مرات ، في نفس درجة الدقة والحرص .

وان افضل مثل على ذلك ... لوحته المنظر ... [ذكرى شوبان في حدائق اللوكسمبرج] والموجودة في الارميتياج في لييننفراد ، الاشخاص في اللوحة يمثلون جزءا لا يتجزأ من عالم لعب .. جميل ، بينما تبدو أشباح الاشخاص الذين يمرون ، وثيابهم والايقاع الرائع لحركتهم ، يعكس المرحلة حين رسمت اللوحة، في بدية القرن العشرين .

والاشخاص الذين يعبرون الطريق يمشون بخطى وئيدة ويرتدون ألبسة لائقة ، في الشوارع العريضة والحدائق ، وان الصيغة التي قدمها تقدم لنا الاشكال على نحو تمثيلي للاشخاص الذين يقدمون هذا الانطباع .

ولا نرى في اللوحة اثرا لاي منظور خطي ، وان العمق لا يضيق حتى نصل الى الافق ، حتى لا يظهر الشخص كما لو انه يصعد التلة حين يبتعد عن المقدمة وان اضاءة متعمدة على الملابس عن طريق اللون ، الابيض والاحمر والبنفسجي والازرق النقي ، الذي يوزعه على الخلفية الناعمة .

ان الصفاء والوضوح للالوان هي أهم ميزات الفنانين البدائيين، لكن من النادر ان تشاهدهم يقومون بدمج الالوان بتناغم شديد .

وحتى يتوصل (روسو) الى تقديم عالم سحري، يعمد الى استخدام بعض الخلفيات التزيينية ، انها خلفيات ساحرة ، تتضمن صيغا مؤلفة من الاوراق التي رسمت كل واحدة منها ، باضاءة منفصلة عن الاخضر الغامق في الخلفية ، وهذه الاختلافات في الاضاءة ، تعطي اللوحة حيوية وبهجة في أكثر الاحيان .

وفي هذه المرحلة من حياته ، تمكن من ان يصبح صديقا لعدد من الفنانين الشباب الباريزيين ، والكتاب، ففي عام (١٩٠٨) كانوا يلتقون في مرسم (بيكاسو) الذي كان يقيم في (مونمارتر) في مكان يدعي (باتو لافوار) .

وكان الشعراء والفنانون ، واغلبهم دون العشرين من عمرهم ، ينظمون الامسيات من اجل (روسو) ، وعلى شرفه ويجلسون خلف طاولة ، يغنون أغنية مرحة :

ــ « هذه هي اللوحات التي رسمها (روسو) .. الرجل الذي استطاع ان يدجن .. الطبيعة عن طريق فرشاته العجيبة » .

وكان (روسو) ، يتأثر بهذه السهرات كثيرا ، وتهزه بعنف ، ولهذا كان يقضي الليل كله ، وهو يعزف على كمانه الحان الفالس من أجل الاصدقاء الذين يرقصون كل اثنين معا ..

وحين كان الاصدقاء يوصلونه الى المنزل في نهاية السهرة ، في عربة من العربات ، نصف نائم ، كان يحمل معه مجموعة أشعار كثيرة قيلت عنه .

كانوا يسمون تلك السهرة « مأدبة من أجل روسو »، وكان هذا التعبير يدل على التعاطف الذي لقيه من الاصدقاء ، من الجيل الشاب من الفنانين والشعراء .

وبالنسبة للشاعر (أندريه سالمون) ، كان هذا الاحتفال بالفنان (روسو) ، وعلى شرفه ، من أجل ارضائه . ولكن هذا الاحتفال كان يحمل معاني أخرى، لانه حين يقدر هذا الفنان من الشعراء والفنانين الشباب في بداية القرن العشرين ، الذين امتلأوا بالشكوك والحماسة والحيوية ، فان هذا التقدير هو لعالم (روسو) الخيالي ، وما فيه من صدق فطري، لا يلقونه في حياتهم المعاصرة ، بل يعيشون ماهو مضاد له ، كتب (أبو لونير) :

ــ « لقد اجتمعنا هنا .. لنحتفل بانتصارك .. ومنذ ان قدمنا الى هنا ، ونحن نشرب الخمر الذي سكبه (بيكاسو) لنا ... على شرفك ونصيح جميعا في صوت واحد ...

ــ لتعش حياة مديدة ... يا روسو ... »

وفي العامين الاخيرين من حياته أصبح صديقا حميما للشاعر (أبو لونير) وقد وجد كل واحد منهما في الآخر ... المشجع والذي يحترم الآخر ، فكان (أبو لونير) يكتب الاشعار عن (الجمركي) وفي عام (١٩٠٨) بدأ (روسو) يرسم لوحة للشاعر الشاب ، وقد انتهت اللوحة عام (١٩٠٩) وقد ظهر فيها مع الفنانة (ماري لورنسان) .

وقد عرضت اللوحة على الجمهور ، وقد أطلق عليها (الشاعر وملهمته) ، أو (الشاعر وآلهة الفن) ، واللوحة اليوم موجودة في متحف بوشكين في موسكو ، وقد وجد بعضهم اللوحة تفيض بالحيوية، قال آخرون عنها بأنها (مضحكة) ، لقد كان الشاعر (أبو لونير) متأثرا لان الصحافة جعلت عنوانها : (أبو لونير وملهمته) أو (ملهمة أبو لونير) ، وذلك للشبه الكبير بين اللوحة وبين الشاعر وهذا الشبه كان واضحا وصادقا ، وذلك لاسلوب (روسو) المتميز في الرسم

الذي تحدث عنه الشاعر ولاحظه في مرسمه حين كان يرسم اللوحة .

لقد تحدث (أبو لونيير) قائلا بأن (روسو) كان يقيس أنفه ، وفمه ، وجبهته ، وأذنيه ، ويضع هذه المقاييس على اللوحة بكل دقة ، ويقارن بينهم ليرسم وفق موهبته الخاصة ، وبعد ذلك قامت ريشته باملاء المساحة المتبقية . وظهرت (ماري لورانسين) بوجهها المألوف ، وأنفها الكبير ، وعيونها الكبيرة ، وخديها الممتلئين ، وقد جعل فم (أبو لونيير) يختلف عن فم الملهمة الكلاسيكي .

ويركز اللوحة في الوجهين ، لانهما يمثلان الجانب الاكثر أهمية في اللوحة ،ولهذا كان ، يوقف معارضتهما لما رسمه حتى ينهي اللوحة ، وقد ترك الوجوه للنهاية، اذ بدأ بالرسم في الخلفية وترك مكان الشخصين ، ورسم كل ورقة شجر ، وكل قطعة حشيش ، وزهرة، بدقة وعالجها وانهاها كما يفعل الصائغ ، وهذهالخلفية لم تقدم الاطار الزخرفي فقط ، بل قدمت عناصر خيالية ، نراها تتعارض كليا مع الصيغة الواقعية التي رسم بها الوجهين .

لقد برزت عدة جوانب هامة تتعلق بتنفيذ هذه اللوحة ، اذ جعلته هذه اللوحة يبدو تعيسا ، اذ طلب منهما الجلوس لفترات طويلة ، ولم يكن (أبو لونيير) ذلك الموديل الذي يجلس بانتظام ، فكان يرسل لهما الرسائل العديدة حتى يتأكد من حضورهما ، وكان يتحدث عن ان اللوحة كانت ستفسد ، والالوانستجف لطيلة الزمن بين الجلسة والاخرى ، ولهذا لم يتمكن من تحقيق العمل واعطائه التأثيرات التي يرغب بها ، وحين انتهت اللوحة قال (روسو) بأنه قد رسم بدون وعي زهورا في المقدمة من اللوحة ، بدلا من القرنفل وكان هذا الخطأ سببا جعل (روسو) يفكر في رسم لوحة أخرى (موجودة في متحف بازل) ، لكن اللوحة الاولى التي رسمت من الواقع ، تبدو معبرة أكثر من الثانية بدون أي شك .

لقد اصبح (روسو) الشيخ ، أكثر تعلقا بما هو غير عادي ، وتحولت موضوعاته الى البلدان البعيدة ، والغابات ، وخلال السنوات العشر من بداية القرن العشرين رسم عدة لوحات غريبة المصور ، اثنتان منها في الاتحاد السوفياتي ، وواحدة منها تحمل تاريخ (١٩٠٥) .

في معرض الخريف لعام (١٩٠٥) عرض لوحة (الاسد الجائع) ، وهي لوحة كبيرة ، مساحتها متران في ثلاثة أمتار ، وفيها مثل لنا كل العناصر الغريبة التى كان يلح عليها في هذه المرحلة ، الوحش ذوالفروة، والسبع يهاجم الحمل ،والنمر الذي ينتظر .. والطيور الكاسرة تقطع الحيوان المسكين الى قطع .

ان لوحتي قد بيعت بـ (٢٠٠) فرنك ، وكان هذا السعر عاليا للوحة للفنان (روسو) ، ولكن اللوحة اثرت على الاشخاص المعاصرين له كثيرا ، لدرجة أن محاولاته للفت الاهتمام قد اختفت بعدها .

ان لوحات (روسو) التي رسمها للمناطق الاستوائية ، تحتوي على الوحوش المفترسة ، وعلى الحمل الذي يأكل الحشائش ، وعلى القردة الذين يعمدون الى اسقاط البرتقال من الشجر ، ويقف طائر طويل الرجلين بجانب المياه ، وفي بعض يظهر شخص باريزي يسير بهدوء ، يرتدي قبعته والكفوف البيضاء ، ويحمل بيده .

ولكن هذه الغابات قد تحتوي على بعض المشاهد التراجيدية ، ثور يدافع عن نفسه ضد نمر ، وفيلوحته (في الغابة المدارية) نرى معركة بين نمر وثور ، انها معركة حياة أو موت ، ومع ذلكفالمشاهديعجب باللوحة الصغيرة ، ان ظهر النمر النهبي مخطط بالاسود ، يمثل منتصف اللوحة ، ولكن كل ماحولهما ، مثل اطار من صنع صائغ ، وتنعكس الاضواء على النمر من الشجر الاخضر حوله الذي يبدو معتما ، ولا نرى فيه الا بعض ورود وفواكه حمراء وبرتقالية .

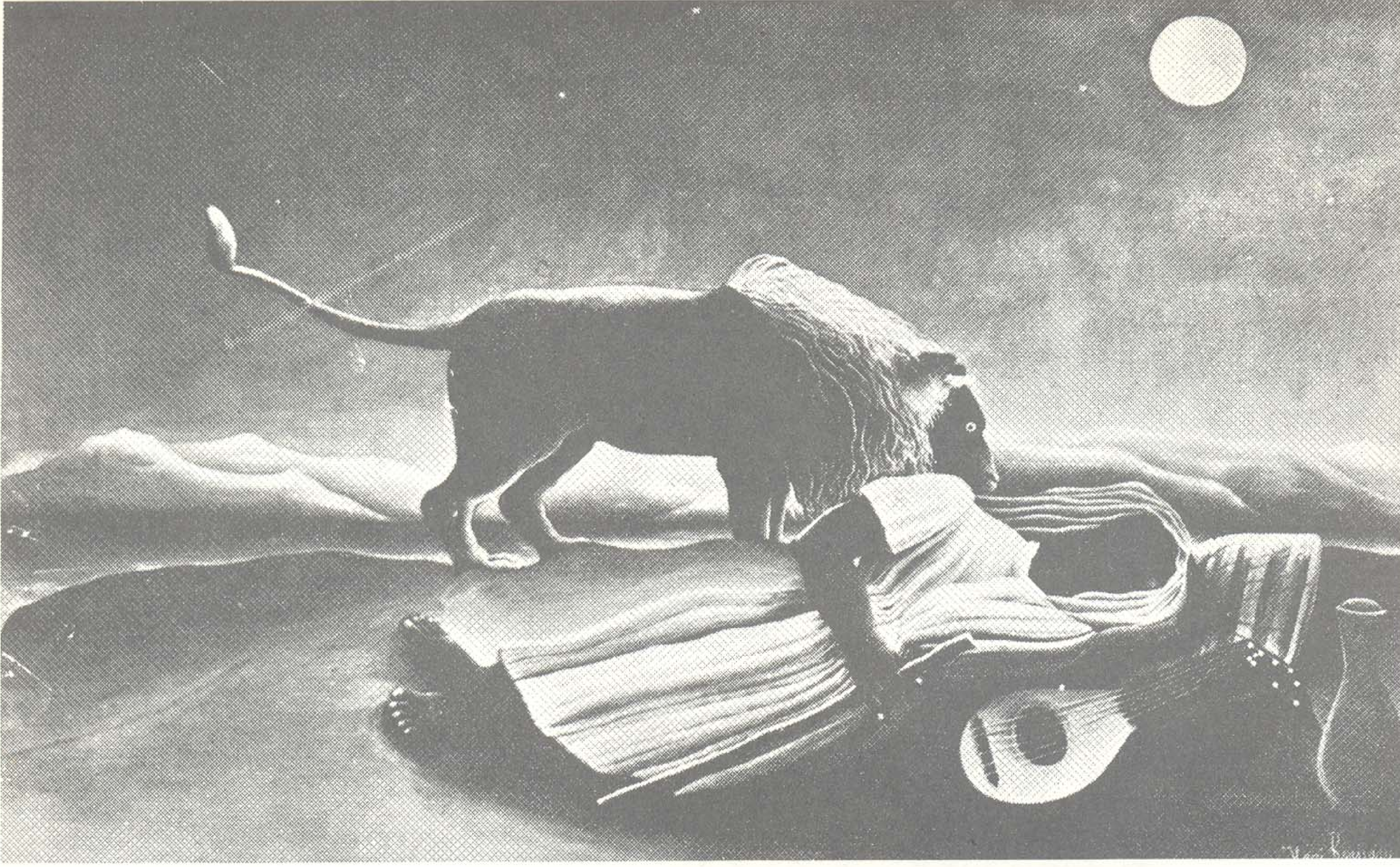
لقد استطاعت مخيلة روسو ان تخلق تأثيرات زخرفية ، على نحو غير عادي ، في بعض الاحيان نرى قمة الاشجار ، وقد تحولت الى قطعة منالدانتيل الموشى ، وأحيانا تقترب أغصان الاشجار التي تشبه المراوح ... حتى تصل الى مقدمة اللوحة .

وهذه الاوراق التي تملأ الاشجار تبدو شديدة الاختلاف في الشكل والحجم ، وتقدم الازهار لنا أغنى الاشكال واكثرها اختلافا في وضع الظلال عليها .

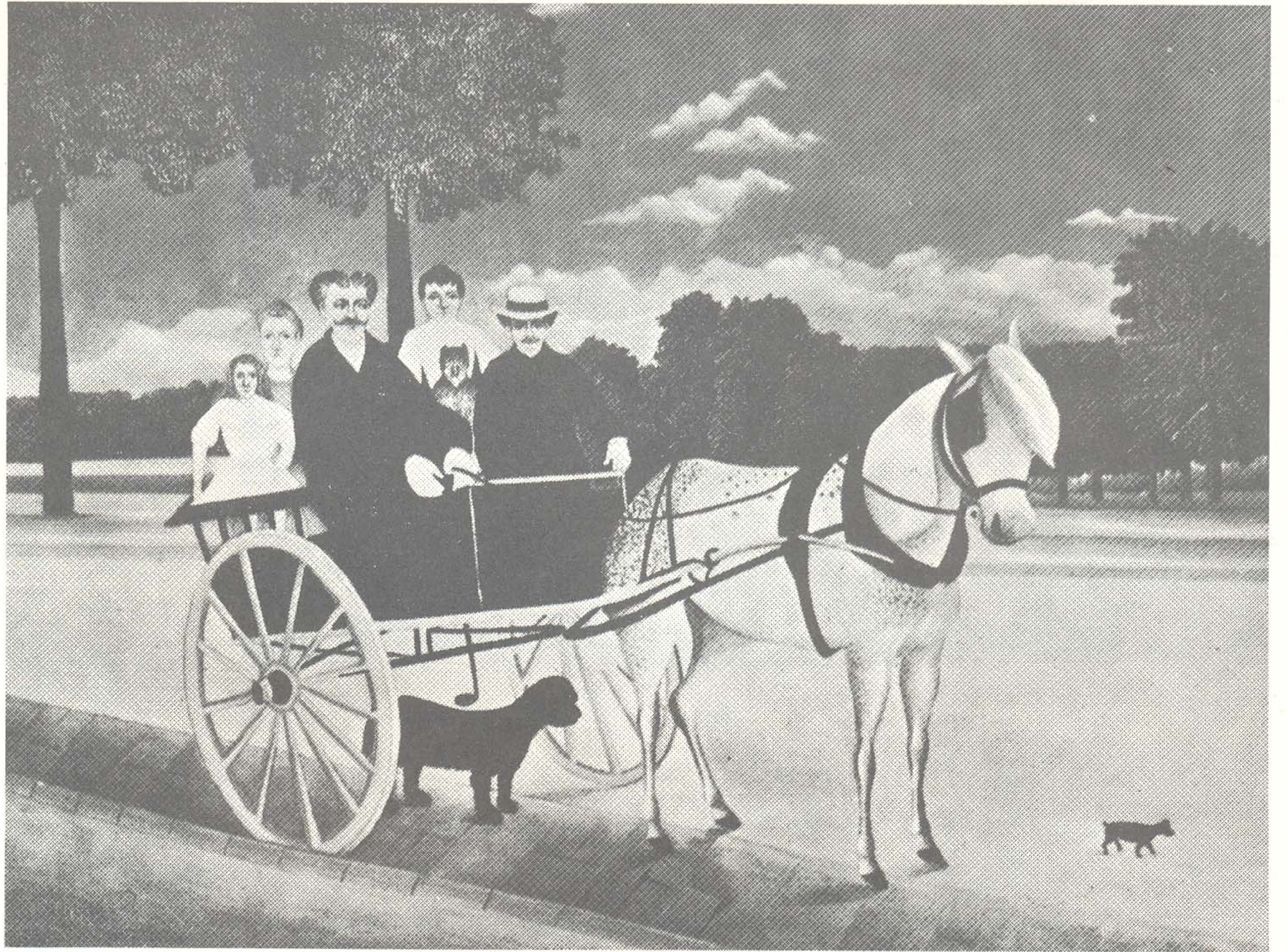
ان أنواع الاشجار التي تجمعها لوحاته ، تبدو لنا غير واقعية بل كأنها مبتكرة تماما ، ولكن علماء النبات تمكنوا من أن يكتشفوا تنوعا هائلا في الغابات الاستوائية .

اننا نملك بعض المعلومات القليلة عن خدمة (روسو) العسكرية ما بين (١٨٦٤ - ١٨٦٨) ، ثم ما بين عامي (١٨٧٠ - ١٨٧١) اثناء الحرب الفرنسية - البروسية ، وهذه لم تكن موضع عناية النقاد الفنيين ، ذلك لان اصدقاء (روسو) سمعوا منه قصصا غريبة عن فترة اقامته في المكسيك ، ولهذا نرى بأن خدمة (روسو) العسكرية قد أمضاها في المكسيكحتما في فترة غزو نابوليون الثالث لها ، وذلكلايعين مشاركة (روسو) بها .

لقد بدأ يتحدث عن (المكسيك) ، حين بدأ يرسم الادغال ولهذا كان هناك شك في أن (روسو) قد اخترع هذه الاحاديث ، ولم يذهب الى هناك ، وحتى لو لم يذهب اليها فان كل احلامه في هذه القصصوالرسوم.



الغجري النائم



عربة بيير جونييه

في لوحاته عن الادغال ، يبدو الخطر ماثلا في كل خطوة ، واغصان الاشجار تحوي الخيال العجيب ، الازهار مدهشة بحيويتها ، والفواكه اكبر من حجمها وفيها تظهر القردة وهي تلعب ، والفهود تصيد ، والافاعي تبرز رافعة رؤوسها من خلف الاغصان .

ان الليالي الهادئة ، والسماء الممتلئة بالنجوم ، تقدم لنا عالما من الحب ، ولكن هنا .. وهناك يحس الانسان بأن الموت متربص بالانسان .. والدم ..

يقول (ابو لونيير) :

« انت تتذكر يا روسو
ان المنظر الذي رسمته في الازتك
السهول ممتلئة بالمانجا والاناناس
والقردة تأكل لب البطيخ
والامبراطور ذا الشعر الفاتح ...
... قتل هناك »

وحتى اذا كان (روسو) قد ذهب الى (المكسيك)

في طفولته فان هذه الزيارة قد تحولت الى حلم قد نسي نصفه ، فأصبح ذكرى ترسخت بفعل الايام .

وحتى يتكمن من رسم لوحته ، كان يلجأ الى المجلات المصورة ، وبطاقات البريد ، والمعاجم الاختصاصية ، والفهارس ، ودوائر المعارف .

وفي باريس ، هناك متاحف النباتات ،والمسؤولون كانوا يطلعونه على جميع النباتات ، حتى الموجودة منها في المستودعات ليرسمها ، وكان دائما مولعا برسم الازهار التي يراها في حدائق جيرانه .

ان عالم (روسو) يبدو شديد الواقعية ، وممتلىء بالحياة ، ويتذكر أصدقاءه بأنه كان يغلق نوافذه حين يرسم حتى يستمتع بأريج الازهار الاستوائية التيكان يرسمها وقد راه بعض الناس يخرج هاربا مرة خوفا من معركة بين وحشين رسمهما في لوحته ، واخترعهما من خياله .

ولعل أهم لوحاته التي تقدم لنا هذا الموضوع هي لوحة « الفهد يهاجم الحصان» التي رسمها عام(١٩١٠) والموجودة في متحف بوشكين ، وعلى الرغم من الهجوم فان الحصان يقاوم الهجوم ، وتبرز عيناه ، ونرى التضاد بين المعركة وبين الاطار الذي قدمه الفنان لها، الاطار الهادىء ، ومعركة الحيوانين ، تظهر كصراع بين حشرتين ضمن غابة كثيفة .

واللوحة تقدم لنا كم كان (روسو) موهوبا ، وكم كانت ريشته رائعة ، لان كل شيء قد رسم بدقة ، وبكل عناية . وتوضح صفاء الالوان كأنها رسمت بالامس .

وفي عام (١٩١٠) رسم (روسو) لوحة من اروع أعماله ، وأكثرها غرابة لوحة [الحلم] الموجودة في متحف الفن الحديث في نيويورك ، وفي هذه اللوحة يبرز لنا (روسو) تعلقه بما هو غير عادي ، وايمانه الساذج فيغرابة الجمال، وتبرز موهبته الفنية بوضوح تام .

في الغابة ، وتحت ضوء القمر الابيض ، يبدو رجل داكن البشرة ، يعزف على (مزمار) صغير ، بينما النمر يحدق في امرأة عارية نائمة على مقعد أحمر، وقد أوضح (روسو) أن هذه المرأة هي (يادويغا) ، وهي شخصية تظهر في الشعر :

ـ « يا دويغا ... في حلم جميل
قد استغرقت في النوم ... بعذوبة
وتسمع ... عزف الناي ... لمحبالحياة
بينما تبرز على الورود ... والشجر
وتعكس ... أضواء القمر » .

وفي آذار عام (١٩١٠) ، ارسل اللوحة الى (معرض المستقلين) ، والفنان كان متشوقا لمعرفة ردود الفعل حول اللوحة ، لانه كان محبا لها ، وقد بيعت اللوحة من مرسمه ، وأثارت ضجة ، ولقد كتب



الاحلام

(ابولونيير) :

ـ « لا احد يفكر في ان يضحك .. الآن
اسال اي فنان تريد
كلهم ... سيوافقون .. علىانهم سحروا
بها »

وان نجاح هذه اللوحة قد جعله يمتلأ حماسة وأملا ، لقد كانت اللوحة آخر اعماله ، وأيام الفقر قد بدأت تنتهي ... لكن الموت لم يمهله ففي ٢ ايلول ١٩١٠ ، مات في مستشفى للفقراء ، ولم يحضرجنازته الا قلة من الاصدقاء .

٢

هنري روسو
بدائي وهب نفسه لسحر القوى الخفية

ت . لونزي
ترجمة : ريناترجمان

البدائي هو عالم يجهل نفسه
(فرانسيس جيمز)

جميع مشاهد الضواحي في هذا العصر هي بالنسبة الينا لوحات لروسو
(سونيا دولوناي)

كان ظهور هنري روسو في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظاهرة غير متوقعة ، لم يجد لها النقد تفسيرا سوى عفوية ((البدائي)) ، مما أدى الى الاعادة للاذهان بشكل غامض تعريف جيري للأمر ، وهو أن فن روسو ، مجردا من ضمان الاستمرارية التاريخية، يظهر فقط عبر صور تبدي حيوية الفرد الجسدية في علاقاتها مع العالم : وجود مكون من الغموض والبداهة، الشعور الكوني للفرد .

ودون معرفة التكوين الفني لأوديلون ريدون ، الذي كان وليس بدافع الصدفة اول من أهتم بروسو ، وكان روسو يعتبر الفن على العكس من معاصريه الانطباعيين ، تعبيرا حرا عن الخيال الماثل دوما في الشعور .

عندما عرض اعماله الاولى عام ١٨٨٥ ، قدمت لنا رؤية جديدة تنتمي للانطباعية رغم معارضته لها ، ويظهر اهتمام سينياك المفاجىء بالرقصة الايطالية ، انها فترة الانطباعية الجديدة التي ترمي الى منهجة الاحساس علميا وتحرير اللوحة من الدعامة الواقعية،

منذ تلك البدايات يجد (روسو) نفسه على علاقة مع هؤلاء الانطباعيين الجدد ، مما كان له دون شك تأثيرا حد من تطوره بشكل يتعارض مع تعبيره عن البساطة ، نلاحظ خلال السنين الاولى أنه ما زال للحكاية وزن في تقديم المناظر ولقاء العشاق في الغابات، وتكشف لوحته الذاتية [أنا بنفسي وجه ومنظر] ١٨٨٩ ـ ٩٠ ، عن تأثير سورا وسينياك عبر تلاعب المستويات الافقية والعمودية كاشفة انقطاعا مفاجئا عن المواضيع الرمزية والخيالية التي عالجها حتى ذلك الوقت .

وفي الاعمال التالية ، يبدو روسو أقل ارتباطا مع اسلوب غيره من الرسامين ، ويكتشف شيئا فشيئا مواضيع أكثر تناسبا مع المد الطبيعي لخياله ، يبدو في لوحة زوجة الفنان الاولى المنفذة في عام ١٨٩٠ تتشابك الاوراق التي تحيط بالوجه بعناصر متضادة ومركبة وهو الشيء الذي سيفضله دوما بشكل ملحوظ، ان لوحته الدخيلة الاولى ((العاصفة في الغابة)) والتي عرضت عام ١٨٩١ تعطي انطباعا بأن اكتشافه للنباتات المدارية قد ساعده على ايجاد توازن بين الخيال والحقيقة وترقية موهبة التركيب لديه ، أمام عنفوان لوحات الانطباعية الجديدة الارادي نوعا ما ، يتطور اسلوب روسو تلقائيا .



ساحرة الأدغال

في لوحة الذكرى المئوية للاستقلال « ١٨٩٢ » نجد الاعلام ذات الخطوط المتوازية والاوراق التي تبرز في السماء وتوضع الوجوه المنضدة ، يجعل من محاولة الاسلوب تدفقا في الحماس الحيوي كالذي نصادفه في بعض التكوينات الافريقية ، وأيضا في (الحرب) ، كي يقدم الموضوع المختار يتبنى الايقاع الشكلي المقارن بمعارك (باولو أوشيلو) . لاحظ (جيري) هذا التماثل مع القرن الخامس عشر وذكر ولو بشكل سريع اسم (ميملينغ) ان تعريف (المصور الجديد) الذي أطلقه على (روسو) هو من أدق التعاريف التي صيغت.

ان الخيال المبدع المطلق ، يجيب لدى هذا الفنان على مطالب اللاشعور ولكن بشكل مختلف عن أسلوب معاصريه وخاصة من السرياليين وهنا مكمن الابداع الحقيقي .

يقف روسو موقفا معاكسا للفرد الممزق بين العقل وما تحت الوعي والذي تشكل نفسيته مثال الحضارة المعاصرة ، هو كالانسان البدائي يحس بمشاركته للعالم بانفتاح غير متميز على الاطلاق حيث يختلط الحقيقي بما تحت الشعور ، وهذا هو المعنى الذي يعطي القيمة الصحيحة لكلمة « البدائي » التي نسبت اليه ، ان صوره المشبعة بنوع من التاثير السحري تثبت وحدته الفيزيائية وهو حدث استثنائي بالنسبة لعصره وعصرنا ، اذ ليس هناك علاقة مع هؤلاء البسطاء الذين بدوا متمشين مع العصر ، لكن الفن هنا محروم من المشاركة ذات المعنى التي تشكل قطاعا ثقافيا هامشيا ، ان تكامل روسو مع المجتمع ومشاركته في جوهر العالم يفرض شيئا من الوعي .

ويلعب ولعه الغريب بالاكاذيب دورا هاما في تصرفه

فهو لا يرى الحقيقة والخيال كشيئين متضادين ، ولكن مجرد كلمات تلائم حالة مادية ، ويجب أن ننسب اليه أيضا غياب الفكر الناقد واصرارا ينمي عن طريقة اسطورة المؤسسة الثقافية ، ومع هذا فليس لديه أي نوع من العدائية التي لدى السرياليين ، روسو هو رجل محصور ضمن توحده مع العالم كما هو وعن طريق آلية نفسية مستثناة من التعقلية ، نجده يطلق الفنان لتخيلات معوضة وقابلة لمنحه بعض التوازن .

لهذا تبدو رسوم هذا الرسام مرتبطة بتكوين الخيال نفسه وحتى ذات نفسية مختلفة ، ان الفراغ الكبير الذي تحوم فيه الخيالات « الغجرية النائمة » وأيضا بشكل اغرب في «الطفل فوق الصخور» ـ تعود كلتاها الى عام (١٨٩٧) ـ يعطينا بالوقت نفسه انطباعا بالقوة وبالحلم الذي يضفي عليهما نوع من الوضوح الواهم .

ان الاحترام المطلق الذي ينسبه روسو الى الحيوية الفنية ينعكس على طبيعة أعماله ، ان لوحاته اضافة الى أهمية كونها شاهدا للعصر فهي تثبت حقيقة أبدية، ان سطح لوحاته لا يعطي ابدا الطابع الوقتي الذي يبدو في كثير من اللوحات الانطباعية (ما هو ملازم لطبيعته الشاعرية) ، الى أبعد من هذا ، فان ارتباطه مع ضرورات الحياة الملحة تجعله يتجاوز المجال النقي والبسيط للفن الذي طالما وقعت فيه الاعمال الحديثة، يعتبر حيوية الفنان تشبه نوعا ما البدائي الذي يهب نفسه لسحر القوى الخفية الموحي ، وتمنحنا الشواهد المجموعة انطباعا باختراق الكثافة الغريبة والخاصة لشخصيته ، والمصممة على عدم تحمل عواقب التشكيكية ولو كانت مبررة ، وكما نعلم كان يعتقد بوجود الارواح او بالاحرى كان يعيش بصحبتها ، كان مقتنعا أن زوجته الاولى المتوفاة تتبعه في اعماله وحتى انها تقود يده احيانا .

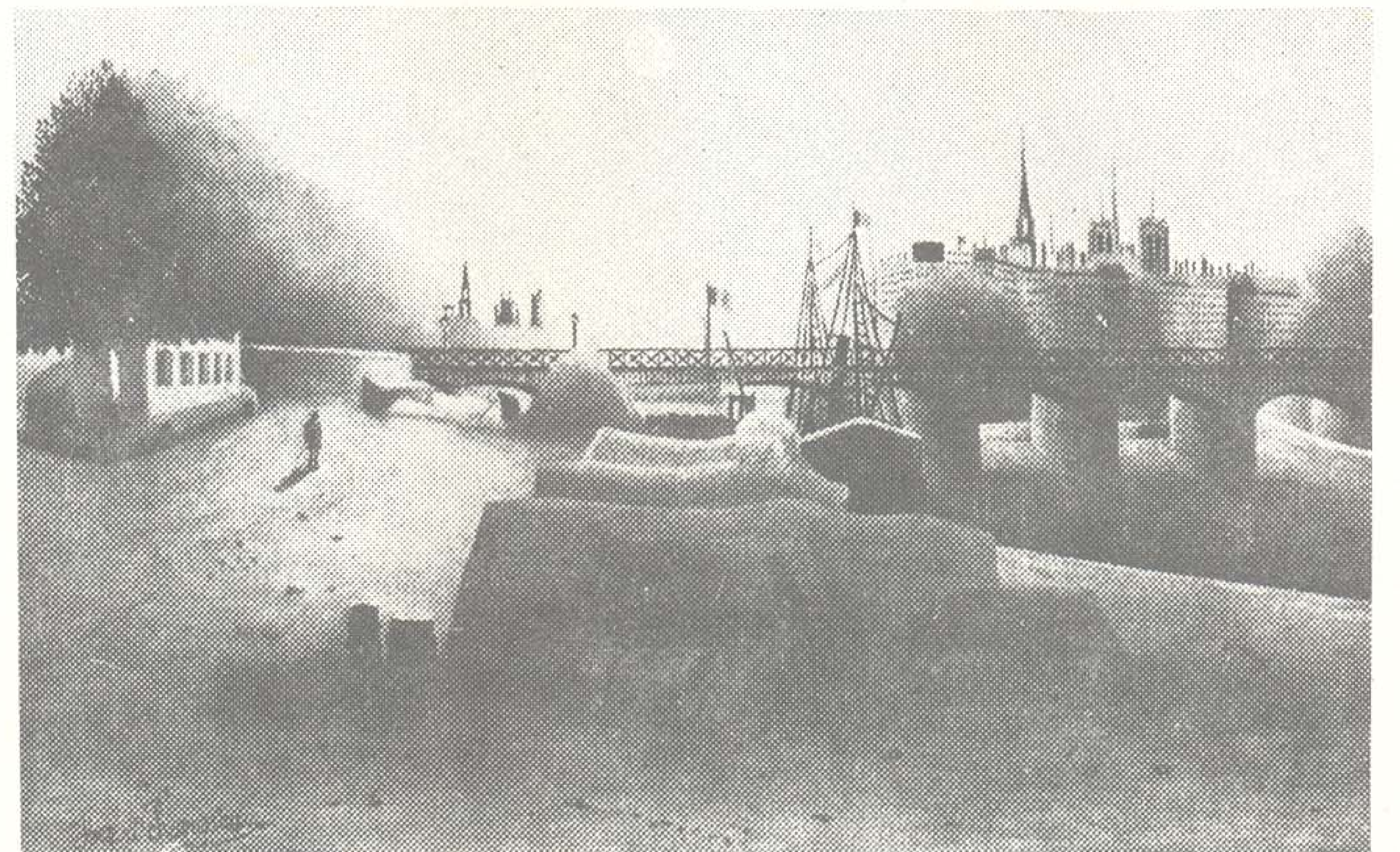
لكن هذه الانطباعات الشخصية لم تمنعه من الالتزام بالتقاليد التاريخية لبلده في مظاهر معتقدة تجعلنا نفكر أن المتطلبات الاكثر تحررا في فرنسا وخاصة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ما زالت تلتزم بقيم تقليدية . نفكر بالطابع الشعائري لما توحيه الحياة المنزلية في الوقائع الباريزية لدى بونار وفويار . نفكر في الصوفية التي وجدها غوغان الى حد ما في تاهيتي بعد أن بحث عنها في البروتاني وغذاها في مجلس مالارميه . دون معرفة هذه المؤسسات الاجتماعية لا يمكننا فهم « الصحفة الكبيرة » أو « السيرك » لسورا او موضوع بعض أعمال زولا واويسمانز ، ورمزية جيد ، وبشكل عام ورغم ان الصور لدى روسو تعطي شيئا من التشابه والذاتية فهي تبدو ملتصقة بدقة بعناصر خارجية محددة ، ان المواضيع الوطنية مثل « الصورة الرمزية للجمهورية



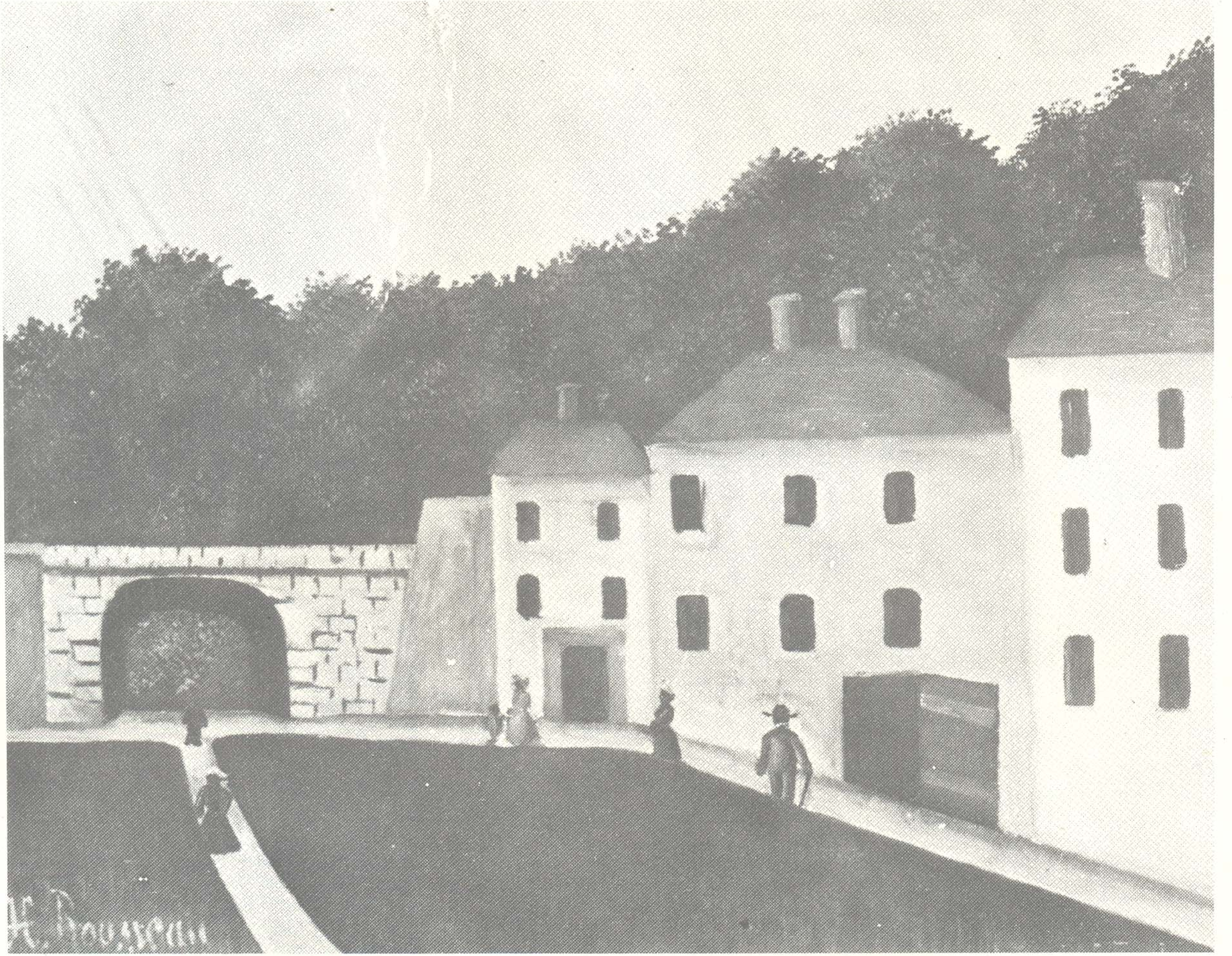
بيير لوتيه



لاعبو كرة القدم



جزيرة سان لوس



نزهة في حديقة

الفرنسية » او « الذكرى المئوية للاستقلال » هي ذات معنى دون حساب لوحات مثل « الحرية تحث الفنانين للاشتراك بمعرض المستقلين ال ٢٢ » التي تحمل اسلوبا ساذجا بشكل بديع ، وفي مكان آخر يخضع روسو للذوق الشعبي من نوع صورة « ايبينيال » . انه عالمه الذي لا يفكر بتغييره ، وفي الواقع ، ورغم اصراره على العروض الدخيلة فهو يريد أن يجعل الفرنسيين يفكرون بفترة الغزو الاستعماري ، انه يجيب على حاجة شعبية عبر عنها سابقا دولا كروا وفلوبير وبودلير وظهرت لدى غوغان وستظهر في « الحريم المغربي » لماتيس ، ما يميز روسو هو أن الغرابة لا تدفعه الى تعبيرات خاصة في اللغة أو الاسلوب ولكنها تتطور كمقدرة خاصة على تمييز صورة هي وليدة ماتحت الشعور الجامع (تعبير استخدمه يونغ بالنسبة لبيكاسو والذي يأخذ لدى روسو قبولا اقل اتساعا ويمكن ان يكون اكثر دقة) ولهذا نجد لوحات روسو ذات نقاء استثنائي لن يستطيع أن يبدع مثلها سوى (دي كيريكو) خلال مرحلة قصيرة الامد هي مرحلته الماوراء الطبيعية .

انه خيال مولع بالكذب الذي يؤدي على الاقل الى ازالة أي تمييز بين الواقعي وغير الواقعي ، تختلط لديه السذاجة المهدئة بالحيلة البارعة وتؤدي الى احاطتها باسرار مازالت حتى يومنا هذا بحاجة الى تفسير ، ومن المؤكد تقريبا انه لم يشارك بالغزو الفرنسي للمكسيك (معرفته للنباتات المدارية تعود بشكل قاطع الى حديقة النباتات الاولى أو الى مجلات مثل مخزن الرسوم أو مجلة الرحلات) ، وقد اكتشف [أوتون فريسز] الخبير بالرحلات البحرية أن (روسو) لم يسافر بحرا مطلقا ولكن ما يهم ، يخشى أن يوقعنا سلم القيم لدينا يتعارض حيث وجد روسو بشكل خاص طريقه للاندماج بالعالم الحقيقي ، وقد غمر بطلاقة متعجرفة ظروف حياته المتواضعة كموظف صغير ، والتي لا تهم أحدا الى مغامرة مدهشة ، وقد حدث شيء مشابه مع (ابولينير) و (روسيل)

والسرياليين (نفكر برحلة ايليوار حول العالم ، والتي لن تستطيع ابدا التحقق من صحتها) .

ولكن ، وبشكل مخالف جدا للسرياليين ، يبدي روسو نوعا من الاندماج مع العالم كما هو ، مما يضمه الى سيزان الذي عرف عنه انجذابه الى جوقة الشرف واحترامه للمؤسسات الرسمية وللكنيسة والجامعة . ان تقاربه من (سيزان) كثيرا ما يفرض نفسه ، في الواقع ، قام كل من (روسو) و (سيزان) بطرح مفهوم الحيوية الفنية أكثر من معاصريهم هاتان الشخصيتان اللتان كانتا تتطلعان بشكل خاص الى مشاركة الناس ، ولكن كانتا الاقل قدرة على ذلك استطاعتا التعبير عن الدوافع الاخيرة للحيوية الشاعرية التي كان لا بد أن تفرض نفسها كمتطلبات جديدة للحقيقة ، وماله مغزى كبيرا هو قول روسو في معرض سيزان الذي أقيم بعد وفاته عام ١٩٠٧ كان لي أن أعرف أنا ، كيف أنهي كل لوحاته « انها محاكاة حقيقية كانت تقوم بين الفنانين » .

قبل روسو الحياة كما هي ، لذلك كان خياله محملا بتفاهة التجربة اليومية ، قد اجتمع السحر بالتفاهة الى اقصى حد ، فاكسب الصورة عن طريق النقاء ما فقدته من الصدق ، لكن الاسلوب بالنسبة للفنان هو الطريقة لنقل معرفته . خلال السنوات الاخيرة كان لا بد من أن يؤثر على روسو بشكل منمق، اهتمامات الرسامين الشبان وبيكاسو من اجل اقامة اشكال شاهدة في عام ١٩٠٨ كانت لوحته (لاعبو كرة القدم) دون اي شك احدى نجاحاته الغير متوقعة ، ويبدو (روسو) مأخوذا بجدة تلاعب الخيالات التي تنتهي في الفضاء بنوع من النشوة المدهشة ، ويمكن أن نقول هذا ايضا بالنسبة للوحة (الشاعر وملهمته)، لوحة ماري لوارنسان وابولينير ، وهنا أيضا نجد اصالة في طريقة ربط ودمج العناصر المختلفة ، لدى روسو يرتبط الابداع في التركيب بشكل دقيق مع اسلوب تفكيره : ان جمال صورة « بروميز » في معرض الفن الحديث في نيويورك هي من هذا النوع .

ان تاليف عناصر التركيب من التخيل والنفسية الشخصية يجد قمته في « الحلم » ، عمل جدير بالملاحظة بتركيبه المعقد والمفصل ، وجدير بالمقارنة بأعمال القرن التاسع عشر الاكثر شهرة مثل « طوف ميدوزا » لغيريكو و « مذبحة السيو » لدولاكروا ، وحسب العرف الفرنسي فان هذه اللوحة تحمل عناصر حقيقية دون تحريكها رغم ذلك في الفضاء كمادة جامدة وقاسية ، ويعود الى اذهاننا جملة طالما رددت من حديث دار بين روسو وبين فويار « سيد روسو ، كيف استطعت أن تمرر كل هذا الهواء بين الاشجار ؟ » « ـ بمراقبة الطبيعة يا سيد فويار » .



٣

هنري روسو

رؤيا حالمة و غموض خارق

بقلم : ن . والاس

منذ فترة ليست بعيدة كنت جالسا في أحد المزادات العلنية ، التي تجري لبيع اللوحات ، وذلك في لندن ، فرأيت الناس يتنافسون على شراء لوحة (هنري روسو) الشهيرة (كرة القدم) التي رسمها عام (١٩٠٨) ، فتذكرت المنظر الغريب الذي رسمه هذا الفنان ، لفريق كرة القدم في قمصانهم المخططة العجيبة ، وهم يقومون برقصة حالمة ، يدورون حول انفسهم ، ويقذفون بالكرة في فسحة صغيرة من الغابات . ولقد تعرضت هذه اللوحة لشتى الانتقادات ، فمن قائل ... انها لوحة هزلية رائعة ، ومن قائل .. بأنها عمل فني متميز وجاد ، من نتاج عبقرية أصيلة تماما ، أو هناك من قال بأنها لوحة من أسخف ما رسم رسام ساذج شاذ الطباع ، وغريب الاطوار ، ومهما يكن من الامر فقد اشتراها متحف (نيويورك) بمبلغ (٣٧) ألف جنيه استرليني ، وتذكرت أن هذا الرسام لم يكن يستطع انفاق (١٥) سنتيما على عشائه في السنة الاخيرة من حياته ، وقد دفن عام (١٩١٠) دفن الفقراء المعدمين ..

لقد كان (هنري روسو) يملك خيال الطفل وايمانه ، ورؤيته البريئة ، التي بدأت تحظى اليوم بتكريم عالم الفن جميعه ، وكلما ذكرنا اليوم الرسم البدائي الحديث ، فانه أول ما يخطر على بالنا هو نتاج ذلك الموظف البسيط بالجمارك الفرنسية ، روسو « الجمركي » .

من كان (روسو) هذا ، الذي لم يدون حياته الا النذر اليسير ، عدا بضع أقاصيص طريفة تقترن بحياته الشبيهة بالاسطورة في غموضها ، ومن المعلوم أن (هنري) ولد في (لافال) ، من مدن شمال غربي فرانسا ، في (٢٠) مايو عام (١٨٤٤) ، من أسرة فقيرة ، كان أبوه يبيع الاواني المعدنية (سمكري) وامه تنحدر من أسرة حظي بعض أفرادها ببعض المناصب العسكرية البارزة ولعل طموحها هو الذي دفعه (هنري ... الجمركي) الى الجيش ، ومن المحتمل أن يكون في سن الثامنة عشرة ، كموسيقى في الجيش ، ثم سرح عام (١٨٦٦) ، وعمل لدى أحد المحامين ، ثم دخل في خدمة الجمارك ، ومن ثم عاد الى الجيش ، وذلك عام (١٨٧٠) ، وعمل مفتشا للجمارك على حدود (باريس) ، وظل ينتظر حتى بلغ الاربعين ليتقاعد ويتفرغ للرسم .

من السهل أن نفترض أن مخيلة (روسو) اختزنت رؤى لا تحصى عن جنود أقوياء ، وادغال ممتلئة بالسباع والاشجار ، وطيف الحرب يبدو محلقا فوق ميادين القتال ، لقد رسم هذه الانطباعات كلها في السنوات اللاحقة ، عندما قرر ان يصبح رساما

محترفا ، وقد رسمها مفصلة ومضخمة ، وليس لدينا اي شيء مما رسم قبل عام (١٨٨٠) غير أن مشاهدتنا للوحاته الاولى ذات الطابع الرومانتيكي ، ولوحات الاشخاص والورود ، التي أنتجها في الفترة المبكرة ، انما تشبه غيرها من لوحات الذين يعلمون أنفسهم بأنفسهم ، فالاجساد مرئية من الامام ، والتفاصيل كثيرة كرسوم الاطفال ، ولئن كانت تلك اللوحات الاولى لا تخرج عن التقاليد المتبعة ، فان غرابة أعماله بدات تظهر في عدم اكتراثه بالنسب ، فنجد مثلا جسما ضخما تتضاءل الخلفية وراءه ، او أجساما صغيرة جدا يطغى عليها اتساع غابة كثيفة الورق ، ويوم عزم الفنان على استشارة استاذين في الاكاديمية ، جيروم وكليمان ، وبدأ يتحول من رسام واقعي ، الى فنان شاعر وحالم .

كان (جيروم) في واقع الامر ، أستاذا واسع النفوذ في كلية الفنون الجميلة ، ومعبود جمهور المعارض ، وكانت تحيط به شلة من الرسامين المختلفين عن سذاجة (روسو) وطريقته التي ابتدعها ، ولا بد أن (جيروم) أيقن باستحالة اخضاع (روسو) لأي دراسة أكاديمية ، و (كليمان) قدم عدة نصائح لروسو ، الذي تجاوز الاربعين ، قائلا له بأن يستمر في أسلوبه ، وما تلقاه من نصح ومن نقد لم يكن مثبطا لعزائمه ، ومنذ ذلك الحين راح يسير وهو يقول :

ــ « وحدي لا تعلمني الا الطبيعة ، وبعض ارشاد من كليمان وجيروم ؟ » .

كان يملك ايمانا لا يتزعزع بموهبته ، حتى أنه قال عام (١٨٩٥) « انه يعتبر نفسه من فناني فرنسا الواقعيين » .

وتدل هذه العبارة ، على ان (روسو) لم يستطع يوما أن يرى نفسه كما كان يراه الآخرون وكان يعلق الاهمية على دقة يده ورهافة ملاحظته ، أكثر مما يعلق الاهمية على خياله ، كان متحفظا وعنيدا وبسيطا ، في وقت واحد .

ويروي احد الذين تعرفوا عليه عن طريق معاصرة الاحدث منه سنا ، وهو (بيكاسو) :

ــ « ان وجهه كان يحمر خجلا بشدة حينما يزعجه احد أو يناله اليأس ، وكان من دأبه ان يوافق الناس على كل ما يقولون ، غير أنه كان يوحي للمشاهد بأنه كان يكتم أمرا ما ، ولا يجرؤ على الجهر بما يفكر به » .

كانت طبيعته تشبه طبيعة الاطفال ، تمتزج السذاجة عنده مع الاعتداد بالنفس ، وكان واثقا من نفسه ثقة لا تزعزها سخرية النقاد منه ، ومما يذكر في هذا الصدد أنه علق على رسوم (سيزان) فقال :

ــ « بوسعي ان اكمل هذه الرسوم كلها ! » .

وحين قال له احد الاصدقاء :



العرس

ــ « تبدو لوحاتك جميلة جمال لوحات جيوتو » .

سأله (روسو) مندهشا :

ــ « من هو جيوتو ؟! » .

ان فنانا لا يتزعزع ايمانه بنفسه يذكرني بالمحلف الانكليزي ، الذي وجد نفسه في خلاف مع (١١) محلفا ، فقال لم أجد احد عشر محلفا عنيدا ، مثلهم .

الا أن (روسو) الخارج عن التقاليد الفنية ، كان مصيبا في الاستمرار في طريقه الخاص الموحش ، بقدر ما كان رجال الفن التقليديون ، مخطئين في الهزء منه ، وكان من حسن طالعه وجود « صالون المستقلين » ، وهو معرض تنظمه فئة من الرسامين المتمردين الذين يقاومون استئثار الفنانين بالمعرض الرسمي في باريس.

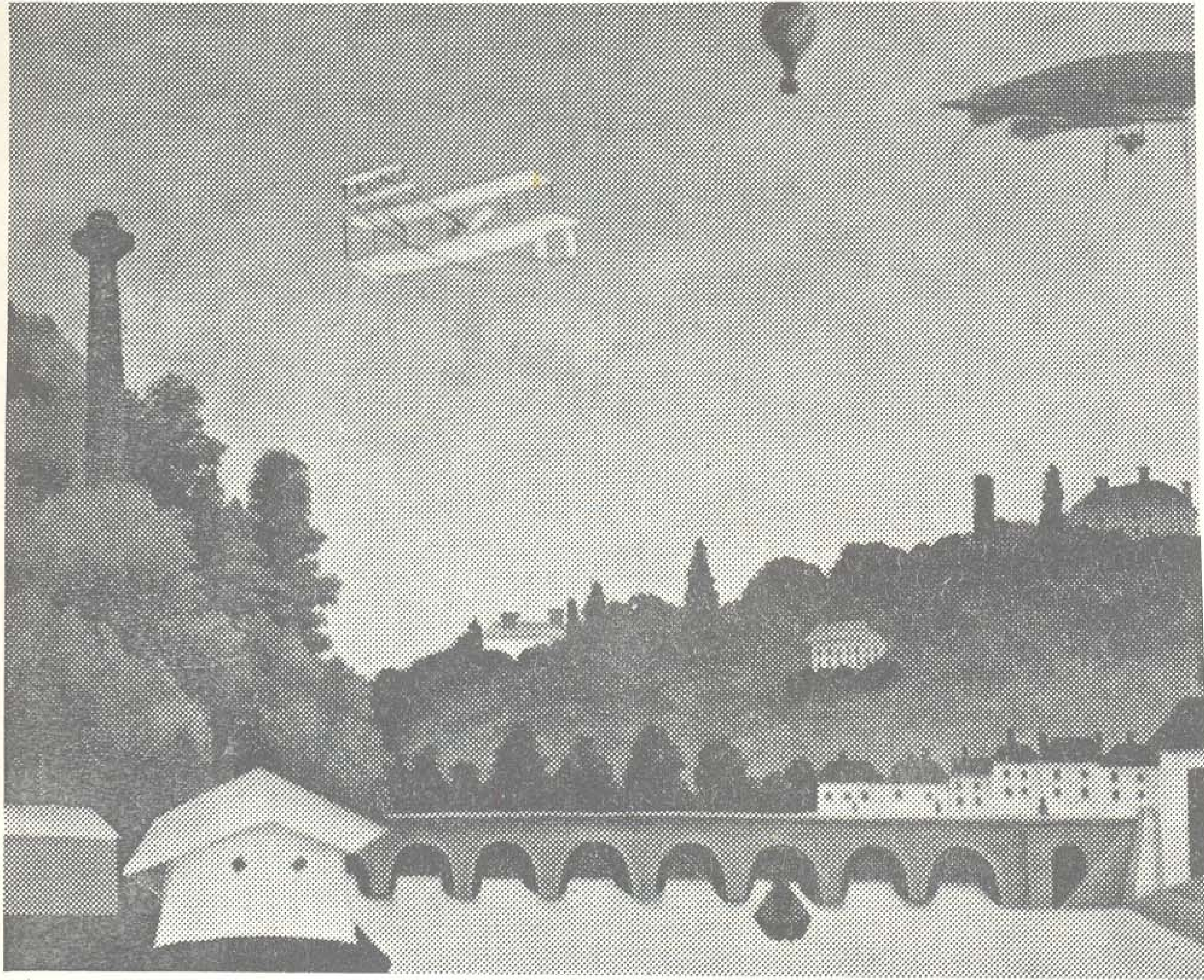
في هذا المعرض ، مع « المستقلين » عرض أول لوحاته الزيتية الهامة « مساء الكرنفال » عام (١٨٨٦) ، انها صورة أشبه بقصيدة يراها المرء فتعلق في ذهنه الى آخر أيامه ، وهي تمثل شخصين تنكرا في الليل للكرنفال ، واقفين تحت الاشجار العارية ، التي تشابكت أغصانها ازاء سماء أضاءها القمر ، والعين تنقاد فيها من مستوى الى آخر حتى تبلغ الفضاء ، مما يدلنا على التطور الذي حققه (روسو) في سنوات قليلة ، فقد أدى كل جزء من اللوحة ، بحساسية مرهفة ، وأحكم تدرج الالوان ، وأبقى في ذلك الوقت ، سكون المشهد الحالم بطريقته الخاصة .

وفي أثناء ذلك كان (روسو) ، يعيش مع زوجته الثانية ، في حي متواضع في (باريس) ، ولكي يضيف الى معاش تقاعده الضئيل شيئا من الداخل ، كان يقوم بشتى الاعمال الصغيرة ، عمل مفتشا لبيع الجرائد ، وفتحت زوجته حانوتا صغيرا لبيع القرطاسية ، ورسم صورته الذاتية عام (١٨٩٠) ، رسم نفسه استاذا للفن ممسكا بالريشة في يد وحاملة الالوان ، ووضع اسمي زوجته على حاملة الالوان ، وصورته وخلفه المشهد الطبيعي ، قد أصبحت اسلوبا بدأ يألفه المشاهدون ، ففي الخلفية (برج ايفل) ، الذي كان موضع الاهتمام الكبير في معرض باريس الدولي عام (١٨٨٩) ، وبهذا كان (روسو) أول من جعل هذا الرمز معبرا عن (باريس) وتبعه بعد ذلك كثيرون .

لقد بدأ الفنانون في نهاية القرن التاسع عشر يرون أن من الضروري اعطاء اللوحة تركيبا متينا ، يجعلها تتجاوز الانطباعيين ، وراحوا يحاولون توحيد الاكتشافات البصرية مع قواعد الفن الكلاسيكي ، فعاد (غوغان) الى البدائية ، ولهذا لا نعجب اذا رأينا (غوغان) يحب استخدام الاسود في لوحات (روسو) ، هذا اللون الذي أخرجه الانطباعيون من دائرة الوانهم المستعملة ... وبدأ رسامون آخرون يعجبون بأسلوب (روسو) الساذج والطبيعي الذي يقدم أعماله ضمن صياغة كلاسيكية جميلة ، وكان كل انتاجه يقدم لنا السكون في الفكرة والاداء ، ولكنه في أول لوحاته الغريبة « عاصفة في غابة » عام (١٨٩١) ، جمع بين تفاصيل ورق الشجر وحركة الاجسام ، فمن خلال الاغصان الكثيفة الملتفة ، يقفز نمر يتردد صدى خطوه في النباتات المترنمة وتؤكدها خطوط من المطر الهاطل على الغابة ، ولا ريب في أن هذه التكوينات الايقاعية هي من وحي ذكرياته التي حملها معه من (المكسيك) ، وذلك بعد أن انعشت هذه الذكريات جولاته في حدائق الحيوان في (باريس) ، ويضاف اليها خيال جامح يفعل في الطبيعة فعل السحر ، ويحولها الى رؤى كرؤى الشعراء .

وبدأ الرسامون البارزون يعترفون بموهبته ، فكان ممن ناصروه كل من الفنانين (ديغا) و (تولوز لوتريك) والكاتب (ألفرد جاري) .

ولعل أهم أعماله في هذه المرحلة هي لوحته (الحرب) التي رسمها عام (١٨٩٤) ، التي تتميز بطاقة خيالية تذكرنا بالسيرياليين ، وقد كتب شرحا لها قائلا :



منظر جسر

— « انها تجرف الماضي كله
وتزرع الخوف في القلوب الانسانية
وتترك الانقاض ، والدموع واليأس
حين تستيقظ » .

لقد كان يمقت الحرب ، رغم أنه كان جنديا فيما مضى ، وقد قال :

— « اذا أراد احد الملوك ان يبدأ حربا ... فلتذهب اليه احدى الامهات لتمنعه من اشعالها » .

وقد رسم لوحة بعدها سماها « الغجري النائم » ، وهي تقدم لنا مشهدا أشبه بالحلم ، وكان لها أثرها السيريالي على (الفنان دي كيريكو) ونحن نتساءل اذا تمعنا في هذه اللوحة ، بأنه لم يترك حول قدمي الغجري النائم أي آثار تدل على سيره ، كما لو كان هذا الغجري قد قدم فجأة بفعل السحر وحده ... وكان فخورا بها ، وطلب من رئيس بلدية (لافال) أن يشتريها غير أنه رفض الصورة ، وهي الآن موجودة في متحف الفن الحديث في نيويورك .

ونرى خصب خياله ، وبساطة فنه ، في الاشخاص الغريبين الذين كان يرسمهم داخل المشاهد الطبيعية ، وازدادت قوة حساسيته للاعماق ، ولئن كانت طريقته في تأليف اللوحة تعتمد على تركيب المساحات فوق بعضها ، فانه في السنوات الاخيرة قدم لنا عدة اساليب لرسم المنظور في لوحته .

لقد أمضى أيام حياته الاخيرة ، بعد وفاة زوجته الثانية ، يعمل في تعليم الموسيقى والرسم ، وكان يعطي الدروس للطلبة عن نموذج حي ، لقاء (٨) فرنكات في الشهر ثم رفعها الى (١٠) ، واضطر لبيع لوحاته

الى الخباز والبقال لتأمين بعض حاجاته ، ورغم ما عاش فيه من بؤس وعوز ، وكان يقول لمعارفه ، انه لا يرى ضيرا من العيش في غرفة واحدة لانه حين يستيقظ في الصباح ، يستطيع « ان يبتسم قليلا لرسومه » ، وكان ينهض بعد ذلك من فراشه، ويذهب ليتناول فطوره في المقهى بمنعطف مجاور في حيه الذي كان ، ولا يزال حتى اليوم ، من أحياء (باريس) التي يأهلها الحرفيون الصغار وعمال المسابك .

وقد حدث حادث كان ذا تأثير كبير على (روسو) عندما وقعت عينا (بيكاسو) صدفة على لوحة امرأة في تمام قوتها من رسمه في حانوت حاجيات مستعملة ، فاشتراها على الفور ، ووصف هذا الحدث بقوله :

ـ « أول ما أتيح له اقتناؤه من رسم (الجمركي) أخذني مأخذ الهوس ، فقد كنت ماشيا في شارع الشهداء واذا ببائع خردوات قد اقام كومةمن الصور خارج دكانه ، فرأيت رأسا يتطلع اليّ نافرا من بين تلك الكومة ، وجه امرأة علته نظرته ، نظرة حجرية ، لقد كانت لوحة كبيرة ، فسألت البائع عن ثمنها فقال :

ـ « خمسة فرنكات ، فبوسعك أن ترسم خلفها ! » » .

وعلى أثر ذلك ، في عام (١٩٠٨) ، أقام (بيكاسو) مأدبة احتفاء بروسو دعا اليها عدد من الرسامين والكتاب الذين اشتهروا فيما بعد ، غير أن سنوات (روسو) الاخيرة لم تكن فيها الكثير من هذه الحفلات، ولم يهيء له الاعتراف الفني ، بقدرته ، أي ضمان مادي لحياته .

وقبل هذه المأدبة بثلاثة أشهر ، اتهم (روسو) بالتزوير والاختلاس، ثم أطلق سراحه لينتظر محاكمته، ولم يكن الخطأ الا نتيجة لسذاجة (روسو) ، ورغبته في الاحسان لأحد تلامذته ، وهو المجرم الحقيقي ، ولكي يثبت محامي الدفاع طبع (روسو) وبراءته ، أبرز احدى لوحاته ، التي تمثل لوحة من المنطقة الاستوائية ، تملأها القردة والبرتقال ، فاستغرق المحلفون في الضحك فأهاب المحامي بهم باطلاق سراحه، فتساهل القاضي ونطق بالحكم مع وقف التنفيذ .

فافرج عنه فقال للقاضي :

« أشكرك يا سيدي القاضي، سأرسم صورة تمثل عقليتكم » .

فأخذها الحضور على محمل الضحك ، غير أنها كانت من أروع ما قدمه (روسو) تعبيرا عن تقديره له وشكره .

وحين ننظر الى لوحتين رسمهما عام (١٩١٠) وهو عام موته ، ندرك مدى ايمان (روسو) بفنه ، فلوحة (غابة استوائية فيها قردة) تمثل رؤيا من



ابولونير وملهمته

أجمل رؤاه الغريبة ، كما تمثل لوحة (حلم) أعمق الرؤى غموضا وسحرا ، ففي اللوحة الاخيرة تضطجع امرأة على أريكة ، وضعت ضمن غابة كثيفة الزهر والفاكهة ، والى اليمين فهدان في الادغال ، وكل ما فيها محكم الدقة ، ومع ذلك فانها توحي بالنور والاشعاع، وقد سأله تاجر اللوحات (فويار) :

ـ « قل لي بربك يا سيد (روسو) كيفاستطعت ادخال هذا الهواء كله بين تلافيف الشجر ، وتجعل ضوء القمر حقيقيا ... على هذا النحو » ؟ !

فأجابه (روسو) :

ـ « عن طريق ملاحظة الطبيعة » .

على أن الميزة الرئيسية لفن (روسو) التي تركت أعمق الاثر على الفنانين السيرياليين، هي الرؤيا الحالمة لأعماله ، والصدق والبراءة والغموض الخارق ، وتوحيدها جميعا معا .

لقد قال (روسو) يوما لصديق :

ـ « أتحب السلام » ؟!

في هذا السؤال البسيط لخص (روسو) الرسالة التي عبر عنها في لوحاته ... حيث يضطجع الوحش والحمل في وئام ودعة ...

الفنان الروسي ايليا ريبين

(غريغوري شيريين)
ترجمة : الحياة التشكيلية

لم يحظ أي فنان روسي ، في القرن التاسع عشر، بشهرة في حياته ، كما كانت عليه حال الفنان (ايليا ريبين) ، اذ كان يتمتع بنفس المركز الذي حصل عليه (تولستوي) في عالم الادب ، وكان الجمهور المثقف الطليعي يرى (ريبين) يعادل تولستوي في مجال الفن التشكيلي ، فهو الفنان الكبير الذي لا يناظره فنان آخر .

وخلال أكثر من ربع قرن من الزمن أصبحت لوحاته الزيتية تقابل بالتقدير والاحترام ، بينما تعتبر لوحاته في الحفر من اهم ظواهر الفن في نهاية القرن التاسع عشر .. وبداية القرن العشرين .

وأصبحت أعماله الفنية التي تتمتع بحس نقدي ، موضوع حوار طويل بين الناس ، وتجد المعجبين الذين كانوا يتابعون ما كان يرسمه بتقدير ومحبة كبيرين .

لقد اعتبر (ريبين) ظاهرة فنية هامة ، وثقافية كبيرة لها معانيها العظيمة ، وذلك لما كان يحمله من آراء فكرية ، ولما قدمه من مواقف اجتماعية وانسانية .

ولقد استطاع أن يحقق ، في أعماله ، كل الامور الهامة التي اكتشفتها (الواقعية الروسية) في نهاية القرن التاسع عشر ، وعمل الكثير لتوطيد دعائم الفن الواقعي ... في أوربا كلها .

وحين ظهرت أعماله التي اصبحت متميزة بشخصية خاصة ، أصبح واضحا أن فنا جديدا قد ولد في روسيا ، وبدأ يزدهر ، فنا يعكس الواقع الاجتماعي، لهذا القرن ، ويقدم جميع الافكار المتطورة والاهداف الانسانية ، ويحاكي ما قدمه لنا (كوربيه) في فرنسا، و (مينزل) في المانيا ، و (مينكاسي) في هنغاريا ، و (ميتجيكو) في بولونيا .

ومع أن موهبة (ريبين) كانت معروفة لكل انسان، ولكن قلة من الناس ، كانوا قادرين على فهم المغزى العميق التاريخي والاجتماعي ، لما كان يقدمه من تجارب ؟ ! .

كان (فلاديمير ستاتوف) أحد أهم الاشخاص المعاصرين لريبين ، وأحد أهم الشخصيات التي قدرت فنه ، وان أكثر ما يكتب اليوم من كتب ودراسات عنه، قد تمت تحت تأثير ما كتبه .

وكان (ستاتوف) محقا حين قال :

ـ « ان أعمال ريبين هي أعمال اجتماعية » تعكس التأثيرات الكبيرة للجمالية الديمقراطية في القرن التاسع عشر ، التي ازدهرت تحت تأثير الناقد (تشيرنفسكي) .. ولهذا فقد قدمت لوحاته روح عصره الثائر، ولهذا كانت موضوع تقدير كل الفنانين المعاصرين له ، أو حتى الذين أتوا بعده » ...

كان يطمح الى التعبير عن الاسباب الكامنة وراء الفكر الذي كان يمثله ، ولهذا عكس الواقع الاجتماعي، ليقدم لنا عبر أعماله مختلف الظواهر التي كانت تمثل الحياة في روسيا ، وما تحفل به من مخاض ، قبل الثورة ...

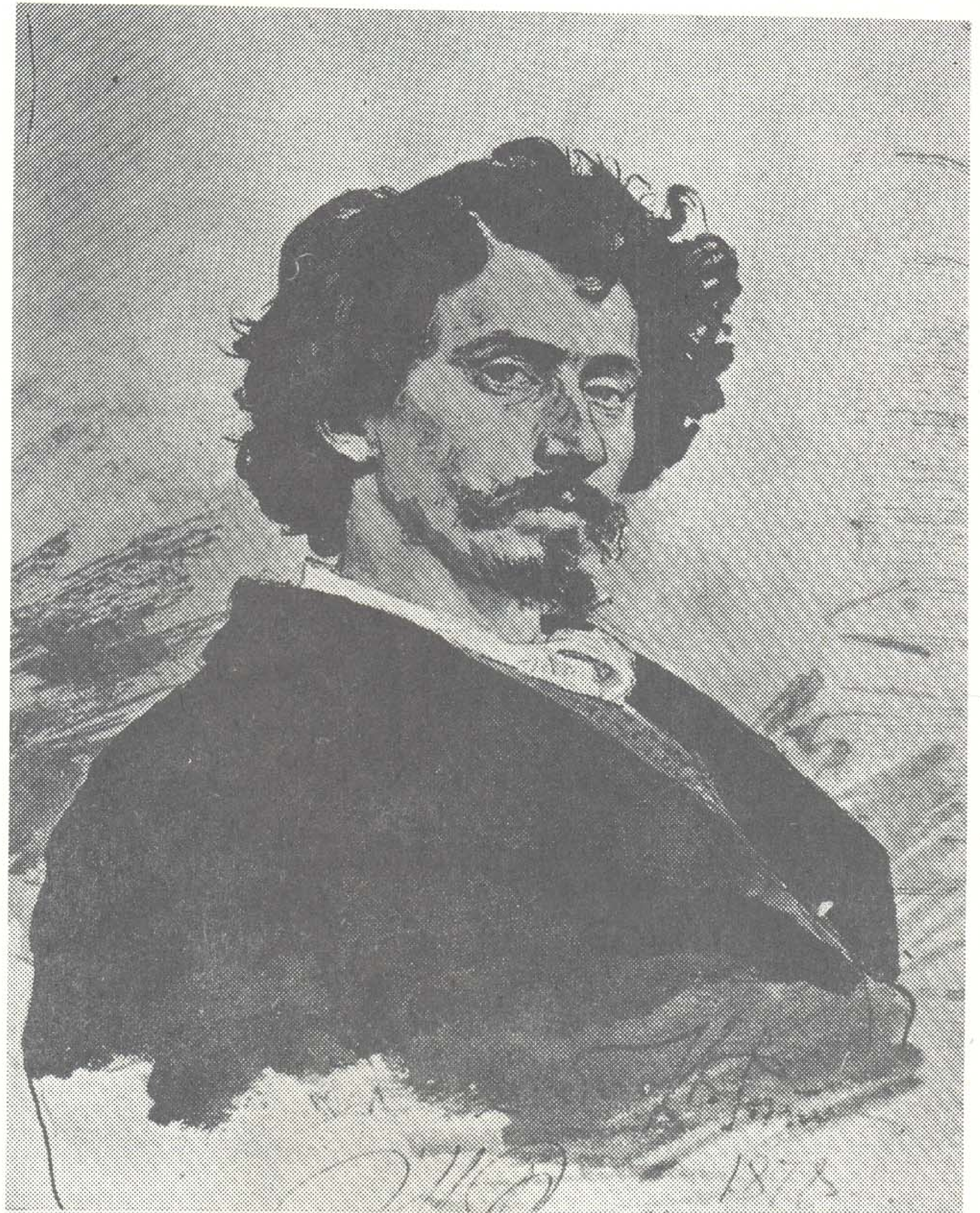


اعتقال حزبي

وكان يعلن دوما ولاءة لحركة الديمقراطيين الثوريين عام (١٨٦٠) وخصوصا في مبادئها الجمالية، ويشارك الطبقة المثقفة الثوريه الروسية كل احلامها ، والتي ربطت مصيرها بالنضال ضد القهر الاجتماعي ، وعدم المساواة السائدة في تلك المرحلة .

في أول أعماله التي رسمها وهي لوحة (المسيح يعيد الحياة للطفلة بعد الموت) من أولى الاعمال، التي قدمها أثناء الدراسة ، ورغم المظاهر الاكاديمية التي نراها في تنفيذ العمل ، والتي تلقاها أثناء دراسته في اكاديمية بطرسبرغ ، والموضوع الديني الذي نفذه ، لكنه فعل الكثير من أجل أن يقدم ... التكوين المبتكر الجديد الذي ينحو بالفن باتجاه واقعي ، وذلك لانه لم يستغرق في التفاصيل ، ويبتعد عن التشكيل الهادىء المألوف ، والوقار المطلوب في مثل هذه الموضوعات .

وأول عمل قدمه (ريبين) ، خارج مرحلة الدراسة الاكاديمية ، هو لوحته الكبيرة : (عمال المراكب على الفولغا) عام (١٨٧٣) ، وهذه اللوحة تقدم لنا أحد اهم الخصائص التي كانت الطبقة المثقفة الطليعية تملكه، أن تكون على مستوى عال من الشعور بالمسؤولية تجاه مصير الشعب التاريخي ، ولعدة سنوات كان هذا الشعور الحافز الرئيسي للفنان العظيم في أعماله المختلفة،



ايليا ريبين بريشته



اعتقال شخص حزبي

سواء ما كان منها ضخما ، أو كان مجرد دراسات ورسوم بسيطة .

وحين كان منهمكا في رسم هذه اللوحة ، قام بعدة زيارات الى نهر الفولغا ، وتأمل طويلا وعن قرب الوجوه ، والانفعالات لهؤلاء الاشخاص الذين اجتمعوا من كل انحاء روسيا ليعملوا في المراكب ، وكانت مهمتهم تتلخص في أن يسحبوا المراكب الكبيرة داخل النهر ، وعمل العديد من الدراسات بالقلم والزيت ، وكان (ريبين) قادرا على وصف موضوعه وتقديمه بشكل متميز .

وفي العمل النهائي الذي انجزه بعد ذلك ،استطاع ان يقدم لنا الواقعية الروسية ، في فترة (١٨٧٠ ـ ١٨٨٠) ، وقد ابرز العمل المجهد الذي يقوم به العمال البحارة ، وقد ظهرت شخصية كل عامل بشكل واضح .

ان (كانين) الذي كان يترأس هؤلاء العمال ، كان يشبه ـ الى حد بعيد ـ الفيلسوف القديم ، الذي تمت عملية استعباده ، وقد كان (ريبين) مخلصا للعوالم الداخلية لهؤلاء الاشخاص ، وكان ايمانه بقوة العالم الروحي للانسان ... لايتزعزع .. يعاني الانسان من المصاعب لكنه لا يتحطم أمامها .

ولقد استطاع (ريبين) ان يوجه ضربة للتكوين التقليدي ، حين تمكن من أن يقدم تكوينا جديدا يمكنه من تصوير نضال هؤلاء العمال على الضفة ، ليتغلبوا على النهر الممتد حتى اللانهاية .

وفي عام (١٨٧٣) ، هذا العام الذي قدم فيه لوحته (عمال المراكب على الفولغا) ، سافر (ريبين) خارج روسيا ، لزيارة ايطاليا ... ثم فرانسا ليعمل هناك فترة من الزمن ، ويقدم عدة لوحات هامة ، وتعرف على افضل متاحف الفن في اوربا ، ودرس اعمال كبار الفنانين السابقين .

وعاد الى روسيا عام (١٨٧٦) ، ليمضي فترة في (شوغييف) ، مسقط رأسه ، في (اوكرانيا) ، ثم الى (موسكو) ، وهذه هي بداية اهم مرحلة واكثرها انتاجا ونضجا في فنه ، ففي هذه الفترة واثناء العشر سنوات التي تلت ... قدم لنا اهم اعماله ، اذ حين كان يعرض



عمال جر السفن

اي عمل له ، كان هذا العرض حدثا هاما فنيا واجتماعيا تهتز له الجمعية التي تهتم بتنظم المتاحف ، والتي أصبح عضوا فيها وهي جمعية (فيزينكي) .

ولقد تمكن (ريبين) من أن يصبح عضوا يتمتع بمركز قيادي ضمن حركة الفن الواقعي الذي كانت هذه الجمعية تتولى رعايته ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ان لوحات (ريبين) او بالاحرى الاعمال المتميزة التي قدمها استطاعت ان تعبر بشكل مباشر عن كل المشكلات الهامة التي كانت محط اهتمام الفئة الطليعية في الثقافة الروسية التقدمية ، للفهم الجديد المتميز للعلاقة مع الحياة والفن ، ويجب علينا ان نوضح هنا ان (الادب الروسي) كان يتمتع بنفوذ كبير اجتماعي وغير عادي ، انه عصر (تولستوي) و (ديستوفسكي) و (نيكرا سوف) .... وغيرهم من كبار الكتاب الروس .

وكانت العلاقة بين الادب والفن التشكيلي من اهم المشكلات التي تشغل الواقعية الروسية ... في ذلك الوقت ، ومالهذه العلاقة من تفرعات تقنية ، واجتماعية وفلسفية ، وجمالية .

وقد انعكس ذلك كله في اعماله ، وخصوصا في مجموعة من اللوحات والرسوم التي قدمها ، في عدة مناسبات في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والتي يمكن اعتبارها بمثابة (ثورة) ..

كان (ريبين) مهتما بأولئك الاشخاص الذين كانوا ينضوون تحت لواء حركة الاحرار الروس ، وكان هذا الاهتمام يشارك فيه عدد من اعضاء جميعية المعارض، من امثال (يأروشينكو) ، الذي تحدث عن الالتزام الاجتماعي في اعمال (ريبين) .

ان الرسوم الممهدة بالقلم التي قدمها ، كانت تقدم لنا هذا الالتزام بكل عمق ، وكانت تقدم لنا الزوايا الاجتماعية النفسية للموضوع ، ويمكن ان نرى ذلك بوضوح في لوحته الشهيرة (اعتقال حزبي) .. وهي تقدم لنا معنى خاصا ، واسلوبا متميزا .

وعن طريق مقارنتها مع عملين اخرين له وهما : (انهم لم يكونوا يتوقعونه) التي رسمها (١٨٨٤) و (اعتراف عن طريق الامتهان) .

ونستطيع أن نتفهم الجانب الاجتماعي ، والاخلاقي والنفسي ، حين نرى (ريبين) يحاول أن يلتقط صورة الانسان وهو يكافح من اجل حقوق الاخرين ، ومثل هذه المقارنة تساعدنا على فهم الحدود التي كان الفنان يسعى الى تصويرها ، والمشكلات التقنية التي كانت تشغله ، وليبقى ضمن المفاهيم الواقعية التي كانت متاحة في ذلك الوقت .

تقدم لنا لوحة (لم يكونوا يتوقعون عودته) ، عودة شخص نفي الى سيبيريا ، مبعدا سياسيا ، وهذا الموضوع هو موضوع يحمل المضمون الاجتماعي



عودة المعتقل

المباشر ، ويقدم لنا المعنى النفسي ، ان والدته ،وزوجته واطفاله ، قد وقفوا صامتين ، ينتظرون ان يقول شيئا، لينهي صمت المشهد ، لكن الصمت يستمر ، وكل شخص يعود الى نفسه ، الى مشاعره وافكاره ، في اعين الاخرين .

ان لوحة (اعتراف عن طريق الامتهان) ، تقدم لنا وجها اخر لحياة الشخص الثوري ، ان المتهم يرفض الاعتراف مهما كانت الظروف ... وتقدم لنا الصراعات الاجتماعية بين القوى المختلفة .

ان لوحتيه (لم يكونوا يتوقعون عودته) و(الاعتراف عن طريق الامتهان) .. تقدمان موضوعاتهما بوضوح اكبر ، ولهذا يمكننا القول بأنه كان على علم تام بأوضاع روسيا في هذه المرحلة، ان الصراع من اجل حياة افضل كان يتطلب جرأة كبيرة ، وكفنان واقعي موهوب لم يكن يقدم ذلك ببساطة ، أن لوحات (ريبين) السياسية ذات الموضوع الثوري ، لم تكن على صلة بالحياة فقط، ولكنها كانت – واكثر من اي شيء اخر – تمثل العوالم الداخلية والروحية للشخصيات ، وكانت مهمته الرئيسية ان يدمر القيم الجمالية لعصره .

ان هذه المرحلة الهامة من انتاجه المبدع ، التي تتصل بالتاريخ العريض للواقعية الروسية ، قد ربطته برباط محتم بكل الكتاب الروس العظام ، الذين كانوا يؤثرون على اتجاهه الفني ...

لقد وصفت تجربة (ريبين) من قبل معاصرية على انها تهتم بالدقائق ، وذلك لانها تقدم وجها واحدا للموضوع ... ولكن ذلك لايمثل الا نصف الحقيقة ، العميقة ، من اجل الصيغة الفنية .

وان خبرته كانت قادرة على السيطرة على كل مصادر الفن الذي يرسم في الهواء الطلق ، ان اعماله تمثل الادراك الاختياري والانفعالي للحياة ، وان لوحة مثل (الارشيدوق) التي رسمها عام (١٨٧٧) ، تمثل نموذجا حيا على ذلك .

ولكن اهم خصائص (ريبين) الواقعية ، تعكس الحقيقية التي كانت شائعة من قبل كثيرين ، والتي جسدها في اعماله ، والتي تقدم لنا خير ماقدمته الواقعية الروسية ، في النصف الثاني من القرن العشرين .

ان لوحته (احتفال ديني في مقاطعة كورسك) التي



صلاة الاستسقاء في كورسك

رسمها بين عامي (١٨٨٠ – ١٨٨٣) ، تقدم لنا اهم لوحة رسمها على الاطلاق .

موضوع اللوحة عادي ، ويمكن ان يحدد بعدة كلمات بسيطة ، قحط شديد اصاب المنطقة ، وقد تجمع حشد كبير من الناس في الطبيعة ، وقد احترق هذا الحشد بالشمس المحرقة ، وقد حملوا معهم الايقونات التي تساعد على تحقيق المعجزة ، الى أقرب كنيسة أو دير وهم ينتظرون ان تتم صلاة استسقاء ضرورية لانهاء هذا القحط .

ان الحشد من الناس متنوع ... تنوع روسيا نفسها ، وان المتمعن في الناس يرى غنى البعض الفاحش والوجوه النفسية المعبرة ، انه اكثر من طوفان من الناس ، انه طوفان هائل للحياة نفسها ، الحياة في ازدهارها ، وفي اعماقها المسحوقة ، ممتلئة بالمتناقضات الواضحة التي تمثل التناقض الاجتماعي ،وعدم المساواة، والتي لايمكن ولو للحظة واحدة ان نوفق بين تناقضاتها.

ان الانسان لايحتاج الى معرفة واسعة بتاريخ الفن ، حتى يتمكن من ان يدرك الحقيقة الهامة ، وهي ان الانطباع الحقيقي عن الحياة ، الذي يحدده اطار اللوحة ، يقدم لنا عن طريق جهد خلاق ، يجمع بين موهبة الفنان الخارقة كمصور زيتي ، وجهده الكبير من اجل تقديم الجذور الاخلاقية والاجتماعية لحياة الفلاحين الروس بعد تحريرهم من الرق .

وان هذا الموضوع كان يشغل المثقفين في جمعية (بريد فيزينيكي) ، ولقد قدم لنا (ريبين) الحقيقة المحلية فيما يتعلق بالفلاحين الروس في عمله الفني .

وعن طريق تقديم البسة الفلاحين الثقيلة والمهترئة، واردية ابناء المدن التي يلبسها الاخرون ، يمكن ان ندرك ان (ريبين) يقدم لنا الواقع الطبقي ، والفروق الاجتماعية ، ويمكن أن تختلف التصرفات بين الفئتين تبعا لهذا الموقف ، ويمكن ان نرى (الطبقة الكهنوتية) و(طبقة السادة) ونفرق بينهما ، ونرى الفتاة الحدباء التي تحاول ، نصف واعية ، ونصف آلية ، ان تصل الى منتصف الحشد .

لقد قدم لنا (ريبين) عبر هذه الوجوه التي رسمها، مايمكن اعتباره رسام الوجوه الاول في روسيا الذي قدم لنا شخصيات انسانية تمثل جزءا من لوحته .

ويبقى ان نتحدث عن رسوم (ريبين) الاخرى بالقلم ، التي تكشف عن موهبة لاتجارى ، وتدل لكثرة عددها على قدرته على التقاط الملامح والتعابير الشخصية والطرق المختلفة .



القوزاق

ان موهبة الفنان الواقعي ترجع الى قدرته على ملاحظة الحياة ودراستها، وكغيره من الفنانين الواقعيين تمكن (ريبين) من ان يستخدم قلمه ليسجل ملاحظاته، ويرسم التفاصيل ، من اجل لوحاته المقبلة ... لكن رسوم الوجوه التي قدمها تعكس موهبته ومعلميته .

أن رسوم (ريبين) الاولى ، كانت قريبة من الطبيعة ، وهي دراسات لها ، ولم تكن متحررة من حيث الخطوط ، وكان يركز كل اهتماماته في مشكلة الظل والنور ، والتعبير عن التجسيم عن طريقهما ، للتعبير عن الوجه وعن الراس الذي كان يقدم على خلفية بيضاء ، ولكن الفنان طور اسلوبه فيما بعد ، مستخدما نفس القلم المحدد للشكل ، ولكنه قدم لنا عبر رسومه كل امكانات الحفر عبر العمل ، ولهذا تخلى عن التعبير عن الظل والنور والهواء من اجل خلق فراغ جديد ، يمكن من ان يعطي الوجوه قدرات تعبيريه كبيرة .

ومع ان رسومه ، كانت شاعرية في تعبيرها (وتظهر في رسوم النساء) في اعمال الحفر اكثر من (الزيت) وفي نفس الوقت كان يقدم لنا اعمالا اكثر دراميه ، وذات طبيعة نفسية ، مثل لوحته بالفحم على القماش التي رسمها للممثلة الايطالية ، (اليانورا دوس) عام (١٨٩١) ، بسيطة وواضحة في تكوينها ، وربما كانت ثابتة ، ولكنها ممتلئة بالرغبة الداخلية ، وفي هذا المجال يمكن ان نذكر عملا اخر له يختلف عن غيره من الاعمال ،



راحة



ريبينا ابنة الفنان

انها [لوحة غوركي ... يقرأ مسرحيته أطفال الشمس] التي رسمها عام (١٩٠٥) .

وهذه اللوحة الكبيرة ، تتضمن جانبا تسجيليا هاما ،مثل اكثر اعمال الحفر ، وان المشاهد يشعر بالجانب الثقافي الذي يقدمه لنا المشهد .

وحين ننظر الى لوحته ككل ، يجب علينا ان نكون حذرين حتى لانبالغ في الطابع الاعلامي للعمل ، ان (ريبين) رسم اشخاصا عديدين ، من مختلف الاشكال، وتتضمن لوحاته الضباط وبعض الشخصيات الهامة في المجتمع ،ورجال الفكر والثقافة،والاصدقاءوالاقرباء، وقد نفذ اعماله بأشكال مختلفة من الحماسة ، ولكن رغم ان اعماله من هذا النوع قليلة العدد ، لكنها تمثل خير مارسم في التصوير الزيتي الاوربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ان اعمال (ريبين) التي قدمت الاشخاص بقيت مخلصة لمبادىء الجمعية التي كان يدعو اليها ، وان اهم أعماله قد نالت تقدير زملائه فيها من الفنانين رغم اختلافه عنهم في بعض الامور الهامة ، فهو يلتقي معهم في كثير من القضايا ، وخصوصا مع (كرامسكوي، الذي كان يؤكد على الجوانب الاجتماعية والقيم الاخلاقية التي تعبر عن العالم الداخلي للشخص .

ان أعمال (ريبين) لاتقدم لنا شيئا روحانيا منفصلا عن اللحم والدم للشخص الانساني ، وهو يسعى الى تقديم مثالي للاشخاص ، بل يسعى الى رسم اشخاص احياء ، يرسم بضربات حرة وسهلة ، وفي بعض الاحيان ممتلئة بالتوتر الداخلي ، ولكن دوما يسعى الشخصية الواقعية للموديل ، التي تتضمن طريقة تصرفها أو تصرفه ، في كل حالة . ويبدو هذا صحيحا في اعماله التي تمثل الاشخاص الرسميين ، والاصدقاء المقربين .

ان اعماله ، تسجل في دفتر الرسوم لفترة طويلة قبل تنفيذها ، وهذا مافعله حين رسم (ليو تولستوي)، فقد كان يريد التقاط صورة الكاتب في اوضاع مختلفة، وهذا يبرر لوحاته في الحفر العديدة ، فقد رسم (تولستوي) عام (١٨٨٧) جالسا على كرسي ، ورسم عدة لوحات اخرى له ... بالقلم قبلها . وحقق نفس الشيء في اعماله المختلفة ككل من : (بيرو كوف) و (موسورسكي) و (ستير بيتوفا) و (ستاسوف).

وفي عام (١٩٠٣) رسم مجلس الوزراء ، وهي اللوحة الوحيدة الرسمية ، في بداية القرن العشرين التي رسمت في اوربا .

لقد قام بعمل دراسات عديدة حتى انتهى الى التكوين النهائي ، وكان عليه ان يقدم هؤلاء الاشخاص عن طريق ضربات فرشاة سريعة حتى يتمكن من تقديم اللوحة لاشخاص يمثلون اهم الشخصيات التي كانت تساعد القيصر .

لم يكن رساما تاريخيا ، مثل (سوريكوف) معاصره ولم يرسم مايشابهه من اعمال تستوحي التاريخ ، بل كان مخلصا للواقع الذي كان يعيشه ، شاهدا عليه ، يقدم الجانب الاجتماعي والنفسي ، ويقدم المشكلات الملحة في عصره .

ان لوحاته التاريخية تقدمه كرسام نفسي ، تقدمه كشخص يولي الانسان اهتمامه، بكلماتحويه الشخصية الانسانية من تعقيد . وقدم في هذا المجال مايستحق الاحترام ، مثل لوحته الشهيرة (ايفان الرهيب يقتل ابنه) التي رسمها عام (١٨٨٥) ، ولوحته عن القوزاق التي رسمها عام (١٨٩١) ، والتي هي شهيرة جدا .

لقد عاش (ريبين) حياة طويلة مخلصا لفنه ، في بداية القرن العشرين ، مرحلة ازدهار الفن الروسي ، وقد نقد كثيرا من قبل الفنانين الشباب ، ولكن بالنسبة لعين لاتحمل الضغينة ، يبقى الفنان الكبير ، الذي استطاع ان يقود الحركة الواقعية في الفن السوفياتي عبر نصف قرن من الزمن ، ويقدم انطباعا نقديا عميقا عن روسيا قبل الثورة .

مأســـاة
ڤـان غـوغ

بقلم : جورج شارنسون
ترجمة : بشير فنصة

هاقد مضى قرن كامل على ميلاد طفل تحت سماء (هولندة) الدكناء ، وقدر له ان يغدو في يوم من الايام مثال الفنان المشؤوم الذي حلت به النازلات في مختلف مراحل عمره ، فكانت حياته مأساة وأية مأساة !

هذا الطفل هو ابن القس [فان غوغ] الذي سمي [فانسان ويلم] والذي قال يوما : [انه لخير وأبقى للانسان أن يكون مغلوبا على أمره من ان يكون غالبا] .

نعم ، لقد كان مصيبا في قوله هذا : اذ قضت الظروف عليه بأن يصبح ملوما مدحورا مقهورا ،فعرف البؤس ، وعانى من آلام عضوية فيزيولوجيه وخلقيه ، وادخل مصحة للامراض العقلية ، ومن ثم ـ ولكي يضع حدا لالامه ـ انتحر !

وهكذا اصبح اليوم غالبا وليس مغلوبا ،وراح القيمون على المتاحف وهواة الفن ، والمتاجرون بالفن يتنافسون على اقتناء رسومه ولوحاته ، واعتراف العالم أجمع بعبقرية المغلوب [فانسان فان غوغ] ...

لم تكن اسرة [فان غوغ] تعاني شيئا من متاعب الحياة ، بل على العكس ، كانت أسرة تعيش حياة ناعمة هينة هنيئة في أبرشية [غروت غوغ] تعاني وعلى الرغم من ان امه كانت لا تجد مايعزيها بفقد وليدها البكر ، فلما وضعت وليدها الثاني ، وهو فانسان ، لم تشعر نحوه بما كانت تكنه للاول من عطف وحنان واعجاب ، ذلك أن هذا الضيف الجديد أطل على العالم بوجه بشع ، وشعر أحمر أصهب أجعد مشوش ، اضافة الى ما طبع عليه من خلق فظ .

الا ان ميلاد [ثيودور] الصغير الجميل الاخ الثاني لفانسان ، قد ادخل الحبور الى القلوب ، فأحبه الجميع ، وكذلك أحب فانسان اخاه الاصغر حبا جما ، وجمعت بين الاخوين اواصر مودة واخوة صادقة مدى الحياة ، فلم يفرق بينهما شيء حتى الموت نفسه، اذ يرقد الاخوان الآن جنبا الى جنب في مقبرة [انفرسورواز] الصغير في طرف من احد الارياف النائية .

لما أنهى فانسان دراسته في سن السادسة عشرة ، وجد له عملا كبائع في محل لتجارة الرسوم واللوحات في (لاهاي) ، وظل كذلك مثال المستخدم الامين المواظب على عمله مدة أربع سنوات ، فأجاد الاتجار باللوحات الغثة والثمينة ، واغرى شقيقه (تيو) على أن ينهج أعماله ويتعاطى تجارة اللوحات ، فعمل بنصحه وغدا بدوره بائعا ماهرا لدى صالة (غوبيل) في بروكسل .



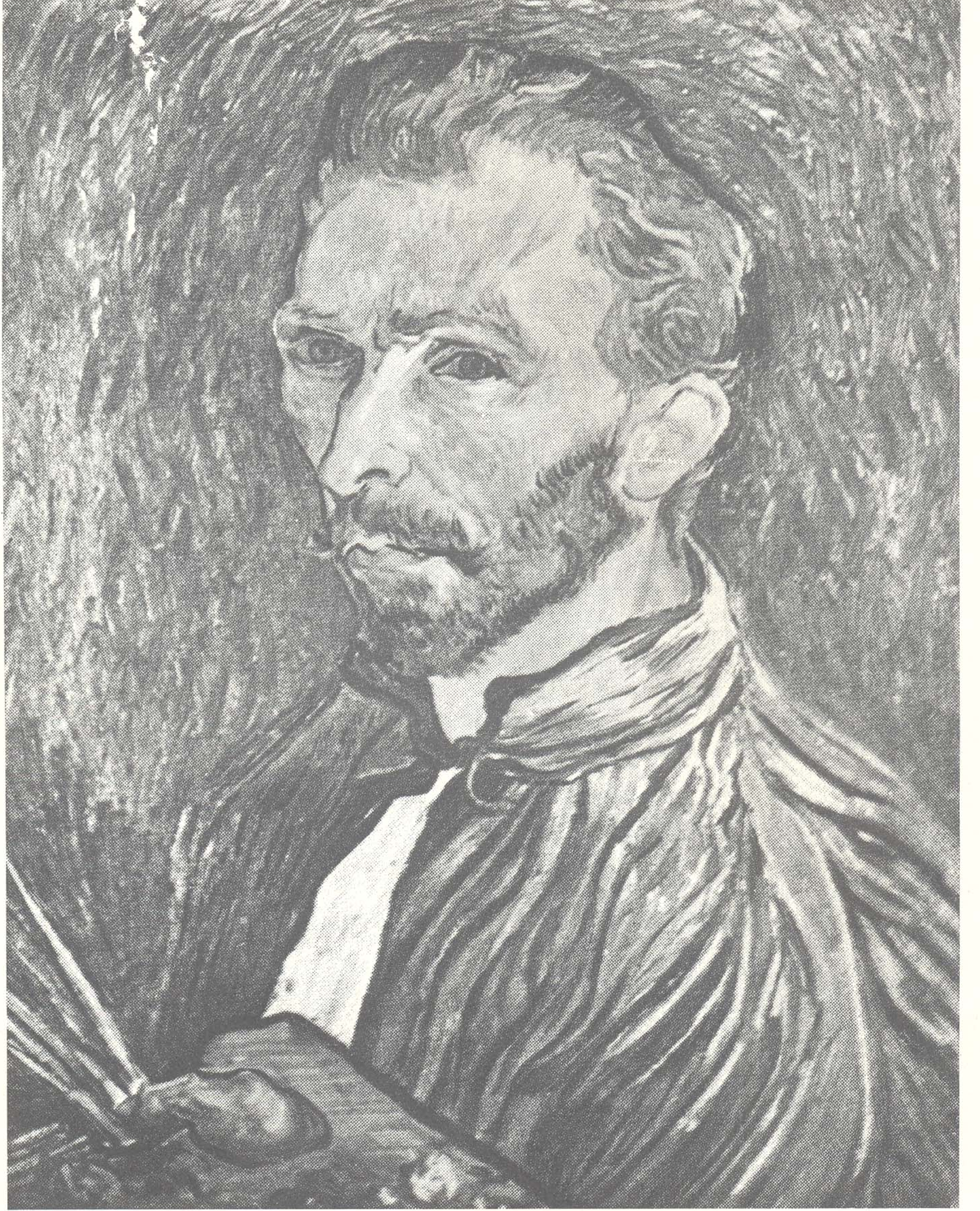
ڤان غوغ بريشته

بدأت نقطة التحول في حياة [فانسان] عندما قام برحلته الى لندن كممثل للمحل التجاري الذي كان يعمل لديه ، وهناك تعرف على فتاة في ريعان الصبا، نقية طاهرة ، ساكنة ساكتة ، فشغف بها شغفا شديدا ، وأحبها من صميم قلبه ... ولكن [آزول] – وهو اسم الفتاة – قابلته بالصد والجفاء ، فتملكه شعور باليأس قاتل ، ساقه الى نوع من الصوفية والعزلة ، الامر الذي قضى على كل أمل بالنجاح أسرته تعلقه عليه .

لما لاحظ اهله ما حل به من سويداء ، ارسلوه الى باريس للترويح عن النفس ، وللعمل في آن واحد في صالة عرض تاجر اللوحات [غوبيل] المعروف آنذاك في باريس ،بيد أن عمله التجاري في العاصمة الفرنسية لم يرق له ، فعاد الى هولاندة ، موطنه الاصلي ، وظل طيف معبودته [آزول] يراوده في يقظته ومنامه ، فعاد ثانية الى انكلترا ، وهناك قبل بوظيفة صغيرة كمدرس وواعظ في مدرسة دينية في [برامزغيت] .

وخلال الاشهر القليلة التي قضاها بهذه المدرسة غاص في اعماق البؤس الانساني ، فالتلامذة الذين كان يدرسهم ويعظهم بلغة غير لغته الاصلية ، ولا يجيدها كما ينبغي ، كانوا من أبناء الطبقة العاملة الكادحة ، تلك الطبقة التي كانت تعاني في مستهل عصر الثورة الصناعية آلام الفاقة والحرمان ، وتعيش في ظل شروط معاشية قاسية رهيبة .

ودفعه شعوره الديني الانساني الى مديد العون الى أولئك الاطفال التعساء ، وبدأ يشعر بالكراهية والنفور من السادة الاثرياء الذين يتنافسون على اقتناء اللوحات الفنية ذات الالوان الخلابة ، بأثمان خيالية باهظة ، سواء أكان ذلك في [لاهاي] أم في [لندن] أم في [باريس] .



ڤان غوغ بريشته

تخلى عن تلك المدرسة الصغيرة الحقيرة لينضم الى جماعة القس [جونس] الميثودي كمساعد واعظ ، وحاول جهده أن يدخل الايمان الى قلوب اناس بطونهم خاوية ، وهم يتضورون جوعا ، ففشل فشلا ذريعا ، وعندئذ وزع عليهم كل ما يملك من مال قليل ثم غادرهم الى مسقط راسه لما عضه الجوع ـ هو بالذات بأنيابه الحادة !

وفي عام ١٨٧٧ عمل في احدى المكتبات في [دوردرخت] ، وكان يقضي معظم اوقاته في المعابد ، وقد وصفته اخته وهو يمر بتلك المرحلة من المعاناة: « لقد اصبح اخي فانسان معتوها لشدة ما كان يعانيه من شعور بالرحمة] .

فهل كتبت عليه خطا فمشاها ؟

لست أدري .

ولكن مما لاريب فيه أنه كان يؤمن بذلك عندما دخل معهدا اكليريكيا في امستردام لتعليم اللاهوت ، الا أنه مني بالفشل مرة أخرى ، ولم يستطع أن يتبين معالم الطريق الذي اختطه لنفسه على غير هدى ، اذ سرعان ما تمرد على النظم والطقوس الدينية المتبعة في هذا المعهد ، وثار ثورة عارمة على روح التزمت الانكليكانية التي كانت تسوده .

وعلى هذا ، فقد عزم على أن يعمل مبشرا حرا غير ملتزم بقيود الكنيسة ونواهيها ، ودخل مدرسة انجيلية ، في بروكسل ، وانكب خلال ثلاثة أشهر على وعظ عمال المناجم المحرومين في بلجيكا ، وقد تشبه باولئك المبشرين الاوائل في صفوف العمال الذين حاولوا أن يشاطروا الكادحين بؤسهم وشقاءهم ، وأن يقفوا الى جانبهم في السراء والضراء .

في تلك المواطن السوداء ـ وفي سراديب مناجم الفحم المظلمة ـ بذل فانسان كل جهد مستطاع ليدخل الايمان الى قلوب العمال الجياع ، وليفرغ كل ماكان يجيش به قلبه الكبير من عواطف المحبة والحنان والمودة والرحمة !

ولقد ادرك ماكان يعانيه هؤلاء العمال من ضنك العيش ، وسوء الحال ، بسبب الاوبئة المتفشيةبينهم، وبسبب الانفجارات الغازية في سراديب واقبية المناجم، وبسبب البطالة والجوع في أحيان كثيرة ، فساهم معهم في اضراباتهم وشغبهم ، وطالب برفع اجورهم ومستواهم المعاشي ، ولم يكن يتورع عن النزول الى أعماق المناجم ليقف الى جانبهم في اعتصامهم ، ومن ثم ساقته قدماه الى فرنسا وهو غارق في حيرته ، ماض في استهجانه لما يرى حوله من مظاهر البؤس والفاقة ، وظل هكذا تائها داعيا مبشرا برهة من الزمن، الى أن علم علم اليقين أن لا المواعظ الحسنة ، ولا القول المعسول ، ليشبع البطون ، او يغني ويسمن من جوع .

فماذا تراه قد فعل ؟

لم يستطع أن يفعل شيئا ولاريب ، الا أن جنة من العبقرية قد نمت في نفسه المعذبة ، فتسامت روحه الحرة نحو فن فريد من نوعه ، فطار اسمه ذات يوم وذاع بين أسماء اللامعين الخالدين من اهل الفن .

ولقد اثار الفن اهتمامه مذ ان كان طفلا صغيرا، فشرع بادي ذي بدء بالاتجار في اللوحات الفنية ، التي اغنت اسرته ، ومن ثم أدى به تطوافه بين المتاحف الى التشبع اكثر فأكثر بروح الفن الاصيل ، رغم انه لم يتلق فانسان تعليما كافيا في فن التصوير الزيتي ولم يبدع في تلك المرحلة أي لوحة تستحق الذكر ، ولكنه خط أثناء اقامته في لندن بعض الاعمال نقلا عن بعض المناظر التي أصابت هوى في نفسه .

لقد ادرك اخوه [تيو] من أمره مالم يكن هو نفسه بالذات ليدركه ، ولحظ بسرعة خاطفة ماتخفي رسوم فانسان من عبقرية كامنة ، فنصحه منذ أمد بأن يرسم ويرسم ... فعمد الى تقليد بعض لوحات [مييه] .

كان همه منصبا بوضوح على نقل المشاهد التي تقع صدفة تحت بصره ، وطفق يرسم ويصور الام الناس الذين عايشهم وشاطرهم اعمالهم وهمومهم وحياتهم اليومية القاسية .

رسم العمال الفقراء ، والاطفال المتشردين ، وكان [مييه] نعم المعلم له ، والموجه ، فهو كذلك عاش البؤس ، وكابد الضيم ، ثم خلد ذكره بعد مماته .

عاد فانسان الى أبيه القس ، فلقي منه كل عون وتشجيع للمضي في نهجه الجديد ، ولم يعارضه في تحقيق حلمه ، ليصبح رساما مادام قد اختار هو



فلاح

بنفسه ، وبمطلق حريته هذا الطريق ، الا انه اوصاه بأن يظل أمينا على اداء رسالته واتقان فنه ، وكان لابد له من معلم ، فدله على ابن عمه [ألموف] الرسام المعروف الذي اعطاه دروسا اكاديمية في هذا الضرب من الفنون .

بيد أن مرحلة الطمأنينة والسلام في نفسه لم تدم طويلا ، فغرق من جديد في ظلام دامس نتيجة حب آخر خائب ..

وليس غريبا ان تنفر النساء من حبه، فلا يشعرون نحوه بأي ميل أو عاطفة ، ويقفن منه موقف الضجرات ذلك انهن يلمسن لم فيه الا انسانا مختلا ، وواعظا بروتستانيا ـ سمجا مملا، غير مؤهل لان يصبح خطيبا، او رساما ، فقد كان في نظرهن تافها ولم يؤت أية موهبة طبيعية ليحتل أية مكانة مرموقة في المجتمع !

ولسنا نستطيع الجزم بما جبل عليه من شكل وتقويم ، فالرسوم التي خلفها لنا هو بالذات بريشته عن صورته ، لا توحي بأنه كان على شيء من حسن الخلق والتكوين .

وثمة حادثة تؤكد ما كان عليه من شذوذ ، تلك هي حادثته مع ابنة عمه [كي] ، اذ أفزعها أشد الفزع ساعة أن وضع يده فوق لهب المصباح وقال انه لن يرفعها ما لم تأت لتتحدث اليه !

وهرب ذات يوم من مؤئل الاسرة وانضم الى جماعة الرسامين في « لاهاي » ، ولكنه ما لبث ان انصرف عنهم ، اذ أحس بأنهم من الفنانين الكلاسيكيين ـ الاكاديميين جدا ـ فلم يرقه فنهم التقليدي ، الا انه عمد الى تقليدهم بعض الشيء ، واضطر الى رسم لوحات يمكن أن تطرح للبيع في الاسواق بأثمان زهيدة ليحصل على شيء من المال ، يسد به رمق احدى المومسات التعسات التي التقطها من الشارع على احد الارصفة وجعل منها خليلة له ، وظل معها على هذه الحال زهاء عشرين شهرا ، الى أن جاء شقيقهاوانقذها من بين يديه .

لقد بلغ [فان غوغ] سن الثلاثين ولم يتفتح عقله عن شيء يستحق الذكر ، اذ لم يعرف الاستقرار في يوم من ايام حياته الهاربة ، بيد أن الغليان الذي كان يمور في داخله قد تفجر على حين غرة عن فن ينطق بعبقرية فذة ، كان لا يزال مقيما في « لاهاي » يعاني من المرض والقنوط ، ويسير منحدرا نحو الهاوية ، وكان يعمل محاولا تقليد تقنية المشاهير من الرسامين امثال [فرانز هالز] و [رامبرانت] ولا ينفك عن الكتابة الى أخيه [تيو] ، وقد بعث اليه بمجموعة من الرسائل تعتبر اليوم بحق من روائع الادب الذي يمتاز بحساسية شديدة التأثير في النفوس .

ومرة اخرى عاد الى أبرشية والده الذي أصبح راعيا لكنيسة [نيونن] بالقرب من [ايندلهوفن] . وهناك ، ولاول مرة ، بدأ يتلمس طريقه الذي طالما ضل في العثور عليه ، فجاءت رسومه في هذه المرحلة ذات طابع خاص متميز ، قاتم عابس مكفهر ، وبدت كصور حقيقية للبلد الذي كان يعيش فيه .

ولو اننا عرفنا ما كان يحيط به في تلك الحقبة من الزمن من أطياف قاتمة ، وما كان يشده الى قوى مظلمة ، لما وقفنا اليوم مشدوهين أمام رسومه كلوحة [الحذاء] ولوحة [آكلو البطاطا] .

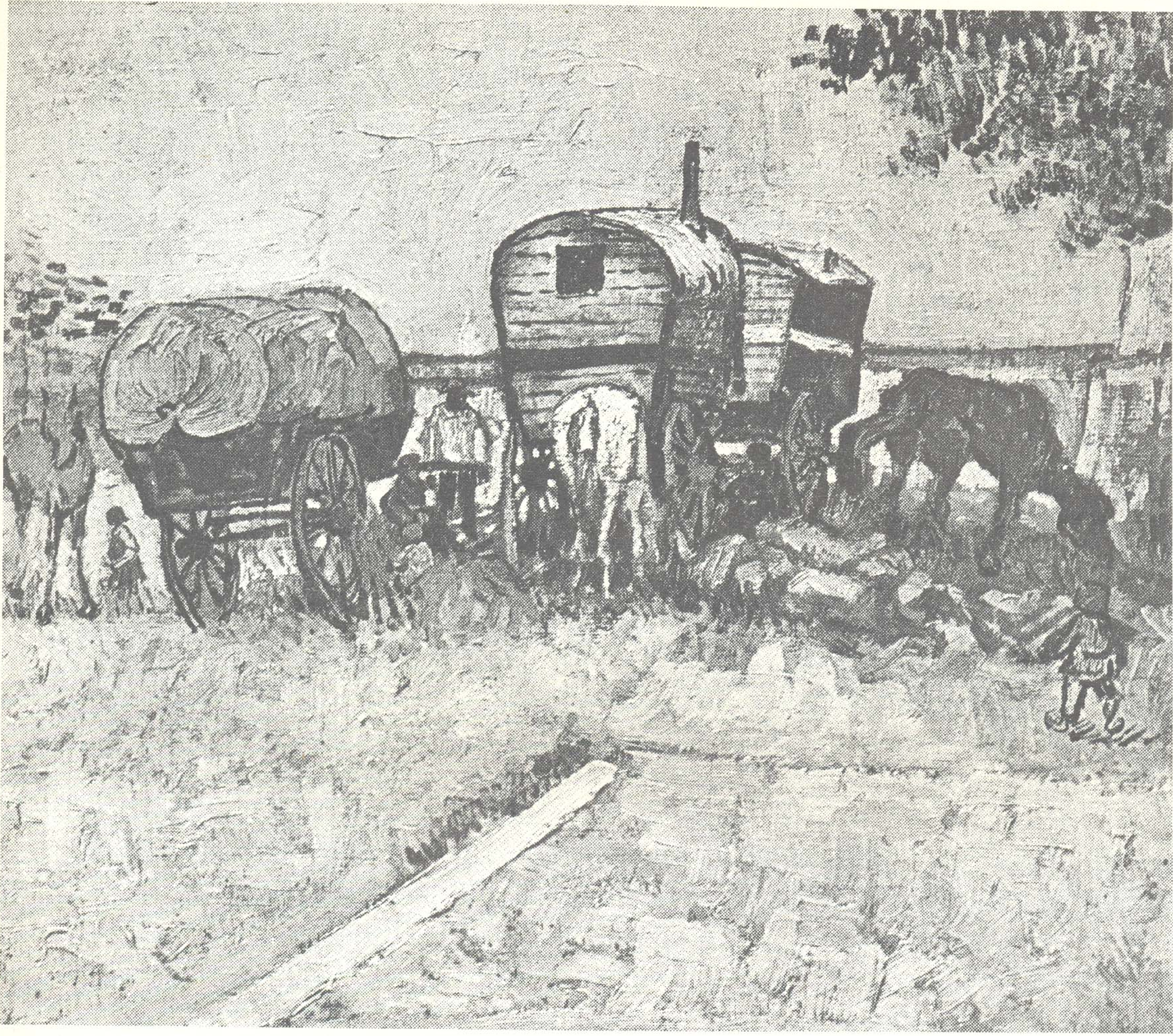
لاجرم أنه جاء بفن لا بهجة فيه ولا جمال ، ولا يشبه بشيء فن الانطباعيين الذين اتحفوا عصرهم بروائع الصور الجمالية التي تنطق الوانها بأبدع المظاهر الخلابة ، ولكنه مالبث ان تعلم الشيء الكثيرمن مؤسسي المدرسة الانطباعية ، ومن تحف (شارل بلان) ومن



فلاحة



زهور



في الريف

الوان دولاكروا الصارخة والديناميكية ..

كان شقيقه (تيو) لايزال يعمل مستخدما لدى تاجر اللوحات [غوبل] في باريس ، وقد كتب اليه مرة بنصحه بأن يوضح [معطئته] اكثر ، ولكن فانسان رفض ذلك .

ولما توفي والده جذبته باريس اليها ، فكانت مرحلة اخرى من مراحل التيه بالنسبة اليه ، وحط وهو في طريقه اليها في [انفر] حيث استهواه مرفأها الذي كان ملتقى السفن الفاخرة من الشرق ، فتلقي عنده بمراسيها ، حاملة المنسوجات ذات النقوش اليابانية الغريبة الاشكال .

ثم حل في باريس ، وراح يقضي وقته بالتجوال في متحف اللوفر ليمتع الطرف ويتأمل روائع الفن الخالد ، وكانت نقطة التحول الاخرى في مسيرة [فانسان] عندما التقى باخيه [تيو] في باريس ، وعرفه على اساطين الرسامين أمثال (مونيه) و [دوغا] و [سيسلي] ، وخاصة بالفنان [بيسارو] الذي لعب دورا بارزا في مصير [غوغان] و [سيزان] و [فان غوغ] نفسه .

لقد عمل فانسان بنصيحة معلمه ، فاستعمل المزيج الفاتح الصافي في توزيع الوانه وصياغة لوحاته ، وانكب على عمله الجديد بلا كلل ولا ملل ، فأثمر جهده اطيب الثمرات ، ففي اثناء اقامته في باريس اتحف عالم الفن ببعض روائعه ، كان شعورا خفيا قد انتابه آنذاك بأنه لن يعمر طويلا ، وأن أجله المحتوم قد دنا ، او انه أوشك ، قاب قوسين او ادنى من العدم .

لم يتح له بيع لوحة واحدة من لوحاته التي رسمها في باريس ، الا ن تاجر اللوحات الصغير [تانغي] قبل تكرما بعرض بعض هذه اللوحات في دكانته الكائنة في حي مونمارتر .

كانت تلك المرحلة من حياته صاخبة مضطربة ، اذ توثقت عرى الصداقة بينه وبين غوغان [الذي كان يشبه في عبقريته المجنونة الى ابعد حد] ولولا ان شقيقه كان يمده ببعض المال لقضى نحبه جوعا ،



فلاحة صغيرة



وجه فتاة

ترى ما قول اولئك النقاد في عصره الذين نادوا بانحدار الفن الانطباعي وانحساره ، لو علموا ما صادفه فيما بعد فن (سيزان) و (رينوار) من تقدير واعجاب ، وما لقيته تحفهم المنقولة عن الطبيعة في الاقاليم والارياف من تذوق وتفهم من جمهرة الهواة والنقاد انفسهم ،

ترى ما قولهم فيما ابدعته ريشة (غوغان) فيما بعد ، اثر هروبه الكبير الى الجزر البدائية النائية ، وما خلفه من اثار فنية مدهشة ، وما قدمه كذلك [سورا] من بدائع ، وما خلد [لوتريك] من اوجه باريس المشرقة التي اختفت اليوم من الوجود .؟؟

لاريب أن هذا الفنان الهولندي ، الصامت الحزين ، والكاسف البال ، والمفرط في الالم والحساسية ، كان من اعظم هؤلاء الاساطين عبقرية وفنا وشفافية ، لم ينس (سيزان) أن قال له مرة :

ـ فان غوغ انك ترسم كالمجانين !

وهذا ما يؤكد وجود صلة قوية مابين العبقرية والجنون ، على بعض المستويات ، عند بعض ذوي الادمغة المختلفة ، وان ما قدمه فانسان طيلة حياته ـ ولاسيما في مرحلته الاخيرة بعد خروجه من المصح ـ يعتبر من الآثار الفنية المتميزة بطابع خاص نابع من مركب نفسي فريد من نوعه ، وصادر عن قدرة خارقة على الابتكار ، وبصيرة نفاذة الى اعمق اعماق النفس البشرية ،الامر الذي يدعو الى الدهشة والتأمل وامعان الفكر .

ولعل خير مصداق على صحة هذا الراي القائل بوجود صلة ما بين العبقرية والجنون ، ما شهدناه في انتاج [فان غوغ] في أواخر ايامه .

وهذا ما جعل فن فان غوغ يهزمشاعرنا ويخطف ابصارنا حتى اليوم .

لقد غيرت باريس مجرى حياته، ولكنه ظل يستلهم من طبيعة العنف في داخله تلك الالوان الحمراء والصفراء والزرقاء المتأثرة بانعكاسات الانوار التي استأثرت بفنه، فيحسب من يراها انها تسحق لوحاته سحقا .

في عام ١٨٨٨ ، ولما ابحر الى (آرل) شرع بالعمل بجد ونشاط ، وفي خلال شهر واحد انتج (١٢) لوحة وصورة تستحق كلها الدراسة وامعان النظر ، منها [جسر ليفي] و [درب اللبلاب] و [المقهى الليلي] ثم ذلك الرسم الذي عرف باسم [عباد الشمس] حيث سكبت ريشته عليه كل مافي الشمس من وهج الاقليم وحرارته .

ولم ينقطع عن الكتابة الى أخيه ، والى صاحبه (غوغان) الغريب الاطوار ، وكان شديد الاعجاب بهذا الاخير ، وقد الح عليه كثيرا لينضم اليه في اقليم (بريتانيا) ليرسما معا مايروق لهما ، وبعد تردد قصير قبل الدعوة .

وهناك حدثت المأساة المعروفة : اذ ادت مواقف العنف بين الصديقين الفنانين وكلاهما فذ غريب الاطوار ، الى أن عمد فانسان الى قطع اذنه ، وقد أهداها الى المومس الاخرى التي هام بها عربونا لحبه وغرامه الفائق !

أدخل فانسان مستشفى [آرل] بفضل المسعى الذي بذله من احله الصانع (رولان) الذي خلده في لوحته المشهورة ، ثم أخرج من المستشفى ، وعاد الى مزاولة فنه ، فصور الطبيعة الصامتة ولعل من أشهر



فلاحان في الحقل

لوحاته في تلك المرحلة من عمره [الرجل ذو الاذن المقطوعة] .

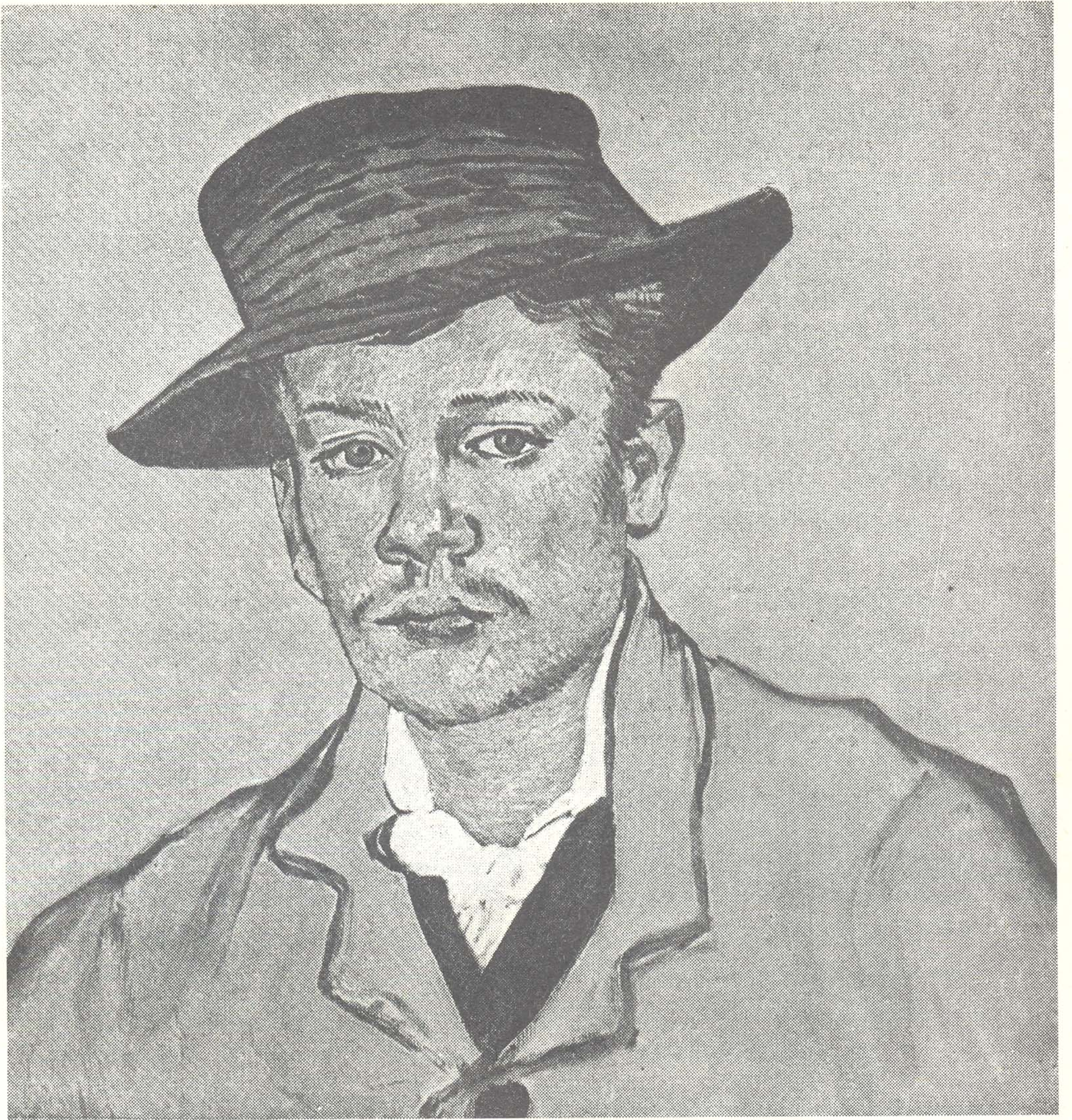
عاد (غوغان) الى باريس ، وتزوج شقيقة [ثيو]، أما هو فقد ظل وحيداً في عزلة قاتلة ، وقد بدأ يشعر آنذاك بأنه يعاني فعلا من الجنون والانهيار ، وانه لا شفاء له مما حل به من داء ولا علاج ، ولذلك طلب هو بالذات دخول المصح في [سان ريمي] ، وفي هذا المصح لقي كل عناية ، وظل يعمل بلا كلل ولا ملل ، وقد صور المصح وما فيه من فوضى من مرضى العقول في احدى لوحاته بشكل يدعو الى الاعجاب والتقدير ، وكان يسوده نوع من الطمأنينة ثم لا تلبث ان تتلاشى عندما تنتابه النوبة المفاجئة .

لم يتخل أخوه [ثيو] عنه في مصابه وهو يجتاز اصعب مرحلة من مراحل العمر ، الشوط الاخير ، فعرضه على طبيب نفساني كان من المعجبين باثار الانطباعيين من الفنانين ، أمكنه من السهر عليه ورعايته وعمل على انقاذه من المصح والانتقال به الى (افر سور واز) وهناك سكن في غرفة علوية فوق مقهى لا يزال قائما حتى الآن يسمى باسم صاحبه [رافو] الذي سمح له بالرسم في الصالة الخلفية منه .

كان (فانسان) في تلك الفترة يخرج الى الخلاء والى الطبيعة ليرسم ما يشاهد ، ويحس بكل ما من حمية ، كذلك رسم في الوقت نفسه لوحات لوجوه معينة ، فصور ابنة مضيفه صاحب المقهى ، وسميت هذه اللوحة [المرأة ذات الرداء الازرق] وهي اليوم مفخرة مجموعة فنية اميركية ، كما رسم لوحة الدكتور [غاشيه] وابنته عازفة الكمان .

ولم يكن الاناس الطيبون الذين استضافوه ، جاهلين انه رجل مريض وانه خارج من مصحة للامراض العقلية وسبق وقضى فيها عدة أشهر ، الا ان القلق انتابهم ذات ليلة عندما تأخر فانسان عن العودة الى غرفته في [العلية] وعهدهم به لا يتأخر عن الموعد المحدد للعشاء .

وقف صاحب المقهى وافراد اسرته على عتبة النزل ينتظرون عودته ، وكان ذلك مساء الاحد وفي ليلة من ليالي تموز التي اشتد حرها ، وبعد برهة من الانتظار



وجه شاب

المشوب بالتوجس والقلق على مصيره ، ظهر لهم وهو منكفي على نفسه ، محدودب الظهر ، ويده على صدره ...

انهالوا عليه بالاسئلة ، ولكنه لم يجبهم بحرف واحد ، وتابع صعوده الى غرفته متعثرا وجلا ، فاقتفى [رافو] أثره الى ان بلغ غرفته ، فشاهده يمزق قميصه ، ويكشف عن صدره ، ورأى ثقبا صغيرا في صدره ينزف دما . لا ريب انها طلقة مسدس .

وهب صاحب المقهى على الفور لاستدعاء الطبيب [غاشيه] ، ولما هرع هذا الى مكان الحادث ، وفحص فانسان على عجل تبين له أنه اصيب بنزف داخلي وقال : لم يعد ثمة أمل بالنجاة ! .

ظل [رافو] الطيب القلب ساهرا على الفنان المنكود طول الليل ، الى ان جاء اخوه [ثيو] ، فلفظ فانسان فان غوغ انفاسه الاخيرة بحضوره ، وكان ذلك في ٢٩ من شهر تموز (يوليو) عام ١٨٩٠ .

لم يحضر تشييع جثمانه سوى نفر قليل من الناس ، وبعد أن ووري في مثواه الاخير ، طلب شقيقه [ثيو] الى الرجلين اللذين بذلا كل جهد مستطاع للعناية به ، والسهر عليه ، في أيامه الاخيرة ، وهما صاحب المقهى والطبيب ، ان يختارا ما يشاءان من رسوم أخيه الراحل ، فرفض (رافو) اخذ شيء منها ، اذ لم يكن لهذه الرسوم في نظره اية فائدة او ثمن ، ولا يود أحد من الناس مشاهدتها ، اما الدكتور [غاشيه] فقد قبل الهدية عن طيب خاطر ، وحصل على عشرات اللوحات من الرسوم الخالدة على الرغم من انه كان يعلم انها لن تباع ولن تشرى .

والان يعرض في متحف اللوفر عدة لوحات من ابداع (فانسان فان غوغ) ، ومنها اللوحة الرائعة المعروفة باسم [كنيسة اوفر] ، وهي وحدها كفيلة لتجعل اسم (فان غوغ) في عداد الخالدين .

فرانسيسكو غويا

بشير زهدي

يعتبر (غويا) أحد الفنانين الذين اهتم بدراسة حياتهم كثير من المؤرخين ، واذا كان الفهم الجيد لانتاج فنان ما ... يكون أحيانا من خلال صلة فنه بحياته ، ومنعطفاتها ، وما تجسده من ملحمة الانسان الملتزم بقضايا مجتمعه ، وما تفسره من اسباب شهرته التي اجتازت حدود بلاده وعصره ، وجيله ، اضف الى ذلك تأثيره في فناني المدارس الفنية المختلفة ... فلنستعرض بايجاز حياة الفنان الكبير (فرانسيسكو غويا) ...

السنوات الاولى من حياة غويا :

عندما تزوج (دون خوسيه) من الفتاة (دونيا جراسيا لوسينت سلفادور) في ٢١ أيار ١٧٣٦ ، انجبت له ستة أولاد خمسة منهم في مدينة سرقسطه الاندلسية: أما (فرانسيسكو غويا) فقد ولدته في ٣٠ آذار عام ١٧٤٦ في قرية (فويند تودوس) قرى (الاراجون) التي تبعد نحو خمسين كيلو مترا عن (سرقسطه) .. لم يكن هناك وقتئذ من يتوقع أن يكون لهذا المولود السادس الصغير شأن كبير في تاريخ الفن .

ويرى كثير من مؤرخي الفن ان السنوات الاولى من حياة (فرانسيسكو غويا) تكاد تكون مجهولة ، ولكنها مع ذلك لا تختلف كثيرا عن حياة أمثاله من مواطنيه ، وهناك بعض الذكريات التي نقلها عنه صديق طفولته (زاباتيه) ، ويبدو انه تلقى دروسه الاولية على يد الاب اليسوعي (يواكين) الذي لاحظ ميله الى الرسم ، فشجعه على تنمية هذه الموهبة الفنية .

وفي السنة الرابعة عشرة من عمره التحق (فرانسيسكو غويا) بمرسم (خوسيه لوزان مارتينيز) في مدينة (سرقسطه) ، وكان لهذا الفنان نفوذه ، وفي هذا المرسم تعرف (فرانسيسكو غويا) على زملائه (فرانسيسكو بايو) وشقيقيه (رامون) و (مانويل) .

يبدو ان (فرانسيسكو غويا) كان يتمتع بقوة جسدية يحسد عليها وثقة بالنفس كانت تدفعه الى اثارة الآخرين ، حتى انه مرة بشجار دموي اسفر عن اصابة ثلاثة اشخاص من خصومه باصابات بالغة ، فاضطر على الفرار الى مدينة (مدريد) عام (١٧٦٥) بعدما ساعده صديقه (رامون) بما يملكه من نقود قليلة.

غويا في مدريد :

وصل (غويا) الى مدينة (مدريد) ، فألقى بنفسه في حياتها الصاخبة ، وقد جعلته خصائصه موضع أعجاب مصارع الثيران الشهير (دون كوستيلارس) الذي ضمه الى فرقته .

وهناك من يؤكد على اهمية انتقال (غويا) من مرسم (خوسه لوزان مارتينيز) الى اكاديمية (سان لويس) .

كان (غويا) فتى يتدفق حيوية ونشاطا وطموحا وكان يحلم بالانصراف الى ابداع رسوم يفرغ فيها كل حماسته ، ويصب فيها كل انفعالاته ، ويعبر بها عن افكاره ومشاعره ، وهكذا كان (غويا) في (مدريد) تدغدغه احلام الشباب وشهرته الفنية في المستقبل .

وكانت(اكاديمية سان فرناندو) تجري مسابقتها مرة واحدة في كل ثلاث سنوات ، فتقدم اليها (غويا) عام (١٧٦٣) ولكنه لم يفز فيها ، فتقدم للمسابقة من جديد عام (١٧٦٦) دون جدوى ، فكان لهذا أثره الذي جعله يقرر السفر الى (ايطاليا) على نفقته الخاصة، واذا كان صديقه (رامون بايو) قد فاز بالجائزة الاولى في هذه المسابقة في حين ان (غويا) قد فشل فيها من جديد فانها كانت تجربة مفيدة بالنسبة للشاب ، لانها دفعته الى مضاعفة جهوده الفنية ، وقد تساءل بعضهم فيما اذا كان (غويا) قد توقف في فرنسا وهو في طريقه الى ايطاليا .

غويا في ايطاليا :

اغتنم (غويا) فرصة سفره الى ايطاليا ، واقامته فيها ، فأخذ يتجول في متاحفها ، ويتأمل في مبانيها التاريخية ، ويتوقف طويلا أمام روائعها الفنية .

وفي الواقع ، بدأ (غويا) يرسم بشغف ولهفة مواضيع مختلفة جذبت الانظار ، ويذكر مؤرخو الفن انه كان ممن اقتنوا بعض رسومه ، (سفير روسيا) في روما الذي اقتنى لوحتين تجسدان (حياة المرح والفرح في قرية اسبانية) ، وقد تطرق حديث ذلك السفير الروسي مع الفنان الاسباني (غويا) الى فكرة دعوته للعمل في قصر الامبراطورة (كاترين) .

ووصلت شهرة الفنان (غويا) الى الفاتيكان الذي عهد اليه برسم لوحة (البابا كليمنت الرابع عشر) ، وسافر الى المناطق الشمالية من ايطاليا في اواخر عام ١٧٧٠ ، فاتيحت له فرصة الاشتراك في مسابقة (اكاديمية بارما) ففاز فيها بالجائزة الثانية ، وكان الموضوع الذي تقدم به يمثل (هانيبال المنتصر يتأمل من جبال الالب جمال ريف ايطاليا) .

ولكن يبدو أنه كان وقتئذ لا يزال متصفا بصفات الخشونة وطيش الشباب أحيانا حتى قيل انه ألقي القبض عليه بتهمة تحريضه راهبة على الفرار من الدير، مما جعل السفير الاسباني يتوسط له لدى السلطات المحلية فاطلق سراحه ، وزوده السفير بكتاب توصية الى الفنان (رافائيل منجز) للافادة منه كرسام .

عودة غويا الى سرقسطه :

في أواخر خريف عام ١٧٧١ عاد الى (سرقسطه) ليتلقى عدة طلبات فنيه منها :

ـ تزيين بازيليك سيدة بيلار : ويذكر الاب (توماس لوبينر) من دير (اولاداي) في سرقسطه



غويا بريشته



بائعة اللبن



من اهوى الحرب - انهم يقتلون بلا سبب

الاعمال الفنية ، التي ابدعها (غويا) في عام ١٧٧٢ ، حتى عام ١٧٧٤ وما تمثله لوحاته الفنية من مشاهد من (حياة السيدة العذراء) التي نالت تقدير الكهنة ، وقد ترك (غويا) في هذا الدير اجمل ما ابدعه فن التصوير الجداري الاسباني .

وكان للزواج من الفتاة (خوسيفا بايو) - شقيقة الفنانين الثلاثة من اصدقائه - اثر كبير في دعم مركزه الفني ، وتوثيق علاقاته بأصدقائه الفنانين من اسرة (بايو) فانتقل مع زوجته الى مدريد في عام ١٧٧٥ .

وبواسطة مساعي اشقاء زوجته ولاسيما (فرانسيسكو بايو) بدأ عام (١٧٧٦) تعاونه الفني مع (رافائيل منجز) الذي كان معمله المختص بصناعة السجاد يقوم بتزيين جدران القصور الجديدة، ولاسيما (الباردو) و (الاسكوريال) في عهد الملك (شارل الثالث) الذي كان مهتما بفن وصناعة السجاد الجداري ومتذوقا لجمالية (روائع الطنافس) ذات القيمة الفنية تغطي جدران قاعات القصور ، وكانت رسوم تلك الطنافس متأثرة بتقاليد فرنسية وفلمنكية ، وتسودها مواضيع تمثل (الغزل) و (الالعاب) و (الربيع) و (القطاف) وغيرها ، فبدت (رسوم غويا) كقصائد طويلة زاهية بألوانها ، وتميزت بالفهم العميق للحياة الشعبية مما جعلها بمثابة قطع سمفونية رائعة تحكي للعين قصة الحياة الاسبانية في القرن الثامن عشر .

تعاون الفنان (غويا) في هذا المعمل مع (رافائيل منجز) في ابداعه رسوم السجاد الجداري حتى ١٧٩١ ، وقد نفخ (غويا) حياة جديدة دبت في فن (التصوير الاسباني) ، الذي بدأ وكأنه كان مصابا في



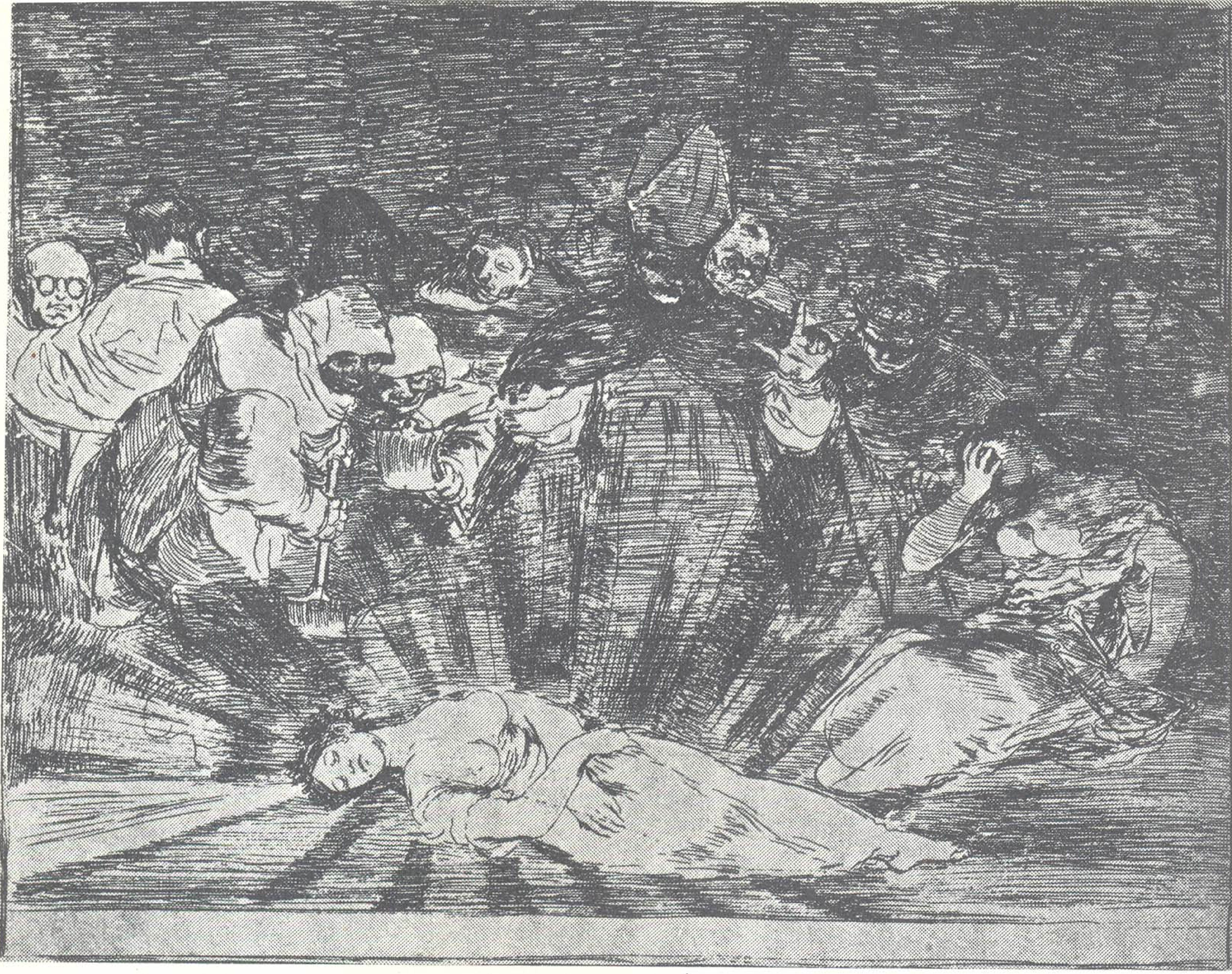
من اهوال الحرب - يقاتلون كالوحوش



من اهوال الحرب - ادفن القتلى واصمت.



من اهوال الحرب - مجموعة من القتلى



من اهوال الحرب - الحقيقة ماتت

الماضي بالركود والجمود ، مما جعل المثقفين يستقبلون انتاج (غويا) في مدريد بلهفة وتقدير ، لانه أسهم فعلا في بعث الحياة الفنية من جديد ، ورفد (الفن القومي) بجمالية جديدة بعد سيطرة الفنانين الاجانب مثل (تيبولو) الايطالي وغيره .

وكانت تصاميمه تعبر عن (الحياة الشعبية) المتميزة بمشاهد المرح والفرح التي تطبع الحياة اليومية في اسبانيا بطابعها ، وكان من نتائج تقدير المجتمع الاسباني لفن (غويا) تحسن حالته المادية .

وكان يقص (قصصا مثرة) بالالوان الزاهية ، متحدثا عن مختلف ميادين الحياة الشعبية الاسبانية من مناظر تفيض رقة ومشاهد رقص شعبي ومرح اجتماعي ، وفرح انساني ونزهات جميلة ، ومواكب مختلفة ومقابلات عاطفية ... وهكذا فقد تميزت رسومه بالقدرة على استخدام (اللوحة كالمسرح) يعرض عليه مسرحية كاملة بخطوط مدروسة ، والوان منسجمة وحيوية انسانية متميزة ، كل ذلك مما جعل بعضهم يطلق على غويا اسم (رسام الحياة الشعبية).

هناك غسالات وهن في فترة استراحة بعد مضي نهار العمل ، يظهرن جالسات تحت أغصان شجرة ، وقد مالت احداهن برأسها نحو صديقتها في اغفاءة ، ومضت الاخرى تداعب صديقاتها بمرح .

وعربة منطلقة وسط سوق مكتظة بالناس ، وقد رفع (الحوذي) سوطه بحركة تقليدية معبرة ، بينما ركب ثلاثة خدم وقوفا خلف العربة وظهر الناس وهم يتابعون انطلاق العربة .

وحين اطلع الفنان (غويا) على عمل من أعمال الفنان الاسباني (فيلاسكيث ١٥٩٠-١٦٦٠) وأتيحت له فرصة اكتشاف هذا الفنان الاسباني ، تأثر به ، وظل يعتبر نفسه متأثرا بكل من الفنانين (فيلاسكيث) ... و (رامبرانت) و (فراجونارد) .

غويا ينعم بالشهرة :

كان كل ما كان يحلم به (غويا) من ابداع فني وشهرة اجتماعية قد تحقق له ، فقد انتخب عضوا في الاكاديمية الملكية (سان فرناندو) عام (١٧٧٩) وذلك باجماع الاصوات ، وكان موضوع لوحته (المسيح على الصليب) كما بدأ يتلقى الطلبات الفنية للكنائس وغيرها واخص بالذكر منها (بازيليك بيلار) التي أنهى لها رسما في شباط عام (١٧٨١) كما قدم بعض الرسوم التخطيطية التي تجسد الايمان والاحسان والصبر . أضف الى ذلك رسوم (كنيسة سان فرانسيسكو) ومن أهم مواضيع هذه الرسوم (القديس برنار) .

وأتيحت للفنان (غويا) فرصة تقديمه للملك (شارل الثالث) والعائلة المالكة مما أثار الرضى في نفس (غويا) الذي عبر عن شعوره في رسالته الى صديقه الحميم (مارتن باتيه) ، ولكن وفاة والده عام ١٧٨١ وما تركه من أثر تحدث عنه (غويا) في رسالته الى صديقه (مارتن) بقوله :

— « انني بدون قوة . وأعمل قليلا » .

ويفسر لنا مرحلة أزمة نفسية لها نتائجها على عمله الفني ، ولكن غويا استأنف نشاطه الفني وبدأ بابداع (الصور الشخصية) تلبية لرغبات أبرز شخصيات المجتمع ، ومن تلك الصور الشخصية :

— الكونت (فلوريدا بلانكا) الذي كان يدعمه ويؤيده وايزابيل دي فرانيزو وكان المهندس المعمار رود ريجوز من أوائل المعجبين بفن (غويا) ، وهو الذي قدمه الى الامير [سان لويز] ، شقيق الملك (فيليب الخامس) .

وفي هذه الفترة التي كان فيها (غويا) ينعم بالشهرة والمجد الفني ، كان يشعر بأنه محاط بأصدقاء، ذوي نفوذ كبير يعبّرون له باستمرار عن كل تقدير وعطف وكان في مقدمتهم (فلوريدا بلانكا) والمهندس المعمار (فنتورا) و (خو بيلانوس) و (كامبو مانيس) و (موراتين) وغيرهم .

وبعد ما كان (غويا) يشعر بالحزن الشديد لفقده لأولاده أخذ يمتلىء فرحا بولادة ابنه (خابيار) الذي بقي الوحيد على قيد الحياة .

وأخذ الفنان غويا يتابع رسم (الصور الدينية) الكبيرة التي تمثل المواضيع الدينية المختلفة وصور القديسين ، كما تابع رسم الصور الشخصية لعائلة (أوسونا) الشهيرة ، ولبى طلب (مصرف سان كارلوس) ، وفي عام ١٧٨٥ عيّن الفنان غويا نائبا لرئيس الاكاديمية الملكية (سان فرناندو) ، كل ذلك أسهم في جعل الفنان (غويا) ينعم بالمجد الفني والثروة المالية التي تحدث عنها في رسالته الخاصة الى صديقه (مارتن) في (١) آب ١٧٨٦ ، في هذه الفترة التي فتحت له كل أبواب الحياة الاجتماعية والاوساط الثقافية التي أسهمت فعلا في زيادة شهرته وتألقه في المجتمعات ، حتى أنه أصبح (رسام البلاط) رسميا عام (١٧٨٦) ، ويكفي لبيان تألق (غويا) في المجتمعات أن نذكر تقدير بعض مؤرخي الفن لعدد صور أبرز شخصيات المجتمع بنحو مائتي لوحة فنية .

وعندما سافر (غويا) مع زوجته الى (فالانسيا) من أجل الرسم انتخب عضوا في أكاديميتها ، ولئن مات الملك (شارل الثالث) في نهاية عام (١٧٨٨) فان الملك الجديد (شارل الرابع) ، الذي ارتقى العرش الاسباني عام ١٧٨٩ ، اهتم بالفنان (غويا) ومنحه لقب فني ، وعامله مع بقية أفراد العائلة المالكة كصديق في فترة تتطلب تصوير العائلة المالكة .

وازدادت شهرة الفنان (غويا) كمصور الصور الشخصية لأبرز شخصيات المجتمع وسيداته وأطفاله، ولكن الفنان (غويا) اتخذ لنفسه أسلوبه الفني الخاص اذ لم يكن يرسم الشخص محاطا بمظاهر حياته اليومية ، كأسلوب الفنان (فيلاسكيث) وانما اهتم (غويا) بالصور الاخلاقية للانسان ، واذا كنا نجد في ملابس الاشخاص ما يوحي بأزياء وأذواق نهاية القرن الثامن عشر ، فانه ليس هناك ما يحيط بالشخص أو يوحي بنمط حياته ، وهكذا فقد أبعد (غويا) كل ذلك من لوحاته وركز اهتمامه على الشخص نفسه، فعمد بذكائه الى استجلاء كل ما هو غامض على الآخرين، وذاتي باطني في الشخص ، حتى يخيل للمرء ان الفنان (غويا) قد جعل من نفسه (محللا نفسيا) ماهرا وقادرا على التعبير عن الباطن ، بما تفيض به ملامح الوجه ، وما تنطق به العينان ، فكان (غويا) كمن يعتبر (الوجه مرآة الروح) مما يجعل (رسم الصور الشخصية) من أصعب ميادين التصوير لانه يتطلب المعرفة والخبرة والمهارة والقدرة على التعبير بملامح الوجه عن حياته الباطنية وانفعالاته النفسية . وكان القيام بذلك يتطلب من الفنان (غويا) جهدا كبيرا ، ويجعله يبدو وكأنه في صراع نفسي مع نموذجه الراغب في تصويره صورة شخصية له ترضيه بما تتضمنه من عناصر تشبع غروره ، وتؤكد ظهوره ... في حين أن الفنان (غويا) كان حريصا على ابداع صورة ذاتية للشخص تبرز فيها أخلاقيته وحقيقته ، لهذا كان لابد للفنان غويا من النفاذ الى ما وراء الشعور لاكتشاف (الذات) ورؤية طبيعتها الحقيقية في الاعماق، وتحليل ملامح الوجه وتفاصيلها ، وازاحة ستار المظاهر التي تحجبها عن أنظار الفنان ، وان هدفه هو اكتشاف الحقيقة وطبيعة الانسان الحقيقية ، ومن أهم هذه الصور الشخصية التي أبدعها :

— صورة الملك شارل الثالث بملابس الصيد ، وصورة الملك شارل الرابع والملكة ماري لويزا ، وصورة دون لويس ، والماركيز سولانا ، والدوق والدوقة اوسونا وألادهما وهناك صور (الاطفال) تجسّد الرقة والبراءة وتثير الفرح مثل : صورة الطفل (ما نويل أوسوريو) .

غويا وأزمته المرضية والنفسية :

كان من نتائج رحلة الفنان (غويا) الى (اشبيلية)، عند صاحب المجموعات الفنية (سيباستيان مارتيينز)، في خريف عام (١٧٩٢) اصابته بمرض غريب مجهول



الاعدام في الثالث من آيار

جعله شبه مشلول ، ومصابا بالصمم تماما ، فأدى ذلك الى انقطاعه عن المجتمع متأثرا بأزمته المرضية وخطورتها ، وصدمته النفسية ومعاناتها ، مما أثار جو الحزن والكآبة في حياته ، فانعكس ذلك كله في أعماله الفنية التي سادتها ألوان مظلمة توحي بالكآبة والطابع المأساوي والحس التراجيدي والنظرة التشاؤمية والمخاوف الوهمية .

ان مجموعة الحفر الفنية المعروفة باسم (نزوات) لا مثيل لها في تاريخ الفن العالمي ، وتعتبر فعلا غريبة عن الفن الاسباني المرح وتقاليده وعاداته ، ففي لوحاته هذه امتزج الواقع بالخيال ، وفاضت بتأملات في عالم الخيال والوهم والنقد الجارح لمظاهر الحياة الاجتماعية من استغلال وشراهة وخبث ومكر ودهاء، وقد أنهى (غويا) رسم هذه المجموعة الهامة من الحياة الباطنية في عام ١٧٩٨ ، وهكذا نرى الى جانب لوحات تمثل (الموكب) و (ثيران القرية) و (مشفى المصابين بالامراض العقلية) لوحات أخرى مختلفة مثل لوحة :

ـ البحث عن تعويذة :

تبدو امرأة متسللة الى مكان نصبت فيه مشنقة في ضوء القمر ، فمدت هذه المرأة يدها لتنزع من فم ذلك الانسان المشنوق الاسنان التي تعتبرها تعويذة ضد الموت ، لأن من الخرافات السائدة ، أن قطعة من جسد انسان محكوم بالموت تحمي من الموت ، في عصر كان للساحرات دور كبير ، وكان السحر أحد ميادين ثقافة ذلك العصر .

ـ عجوز تتجمل امام مرآة حتى الموت :

وتعكس المرآة علامات وملامح شيخوختها ، وقد أخفت وصيفاتها بأيديهن ضحكاتهن ، ترمز الى الانسانية المتمثلة في عجوز متصابية .

ـ الصعود والهبوط :

يبدو رجل متدثرا بملابس نفيسة وثمينة وقد اطبقت عليه (يد القدر) بقوة ، وطوحت به عاليا نحو السماء ، انها لوحة رمزية تجسد خداع الدنيا وقساوة القدر والاماني الخداعة كالسراب .

- رجل حزين :

أخفى وجهه بيديه قرب خفافيش سوداء قبيحة، وقد كتب على مقدمة منضدته عبارة تأملات العقل تولد مسوخا .

استأنف (غويا) نشاطه الفني بعد عودته الى مدينة (مدريد) وقدم الى الاكاديمية أحد عشر رسما عام (١٧٩٤) .

كما استأنف (غويا) تصويره لأبرز شخصيات وسيدات المجتمع عام ١٧٩٥ . وأخذ يتلقى طلبات فنية رسمية متعلقة برسوم جدارية لكنيسة سان انطونيو في ضاحية مدريد ، فزين قبتها عام ١٧٩٨ بمشهد البعث على يد القديس انطوان .

وتجدر الاشارة الى اللوحات الهامة التي أبدعها غويا وقتئذ مثل :

- صورة (ماريا روزاريو فرنانديث) عام (١٧٩٦) وصورة (لاترينا) الممثلة الضاحكة المفضلة عند (دوقة إلبا) .

كما تجدر الاشارة بهذه المناسبة الى علاقة الفنان (غويا) ، بدوقة (إلبا) ، التي كانت تتمتع بالذكاء والدهاء ، وقد توفي زوجها عام ١٧٩٦ ، فدخلت (دوقة إلبا) حياة الفنان (غويا) كنموذج يرسمه ، وكصديق رافقها الى (سان لوكار دو بيراميدا) في الاندلس .

ولكن علاقة الفنان (غويا) بهذه الدوقة ما لبثت ان انقطعت وأوحت اليه برسم لوحة (حلم) .

وعندما توفيت (دوقة إلبا) عام ١٨٠٢ ، كان الفنان (غويا) مازال في أزمة الضياع ، وذهب بعضهم الى القول بأن لوحة المراة العارية تمثل (دوقة إلبا) وتعتبر بمثابة صفعة لكل المحافظين والمتزمتين ، وان غويا قام بتحوير قليل في ملامح الوجه لجعل الآخرين لا يتعرفون عليها بسهولة ، في حين أن الاخرين رأوا أن الفنان (غويا) رسم صورة (المراة المتدثرة) بثوبها الجميل تلبية لطلب زوجها ، ولكن الفنان (غويا) احتفظ لنفسه بصورتها العارية معتقدا بأن الثوب لا يستر حقيقة الانسان وأخيرا هناك آراء مختلفة مثل راي بيروتي الذي اكد بأن ملامح المراة العارية لا تشبه مطلقا (دوقة إلبا) ، ومهما يكن من أمر ، فقد أثارت هاتان اللوحتان اهتمام مؤرخي الفن ، وتعتبران من أهم لوحات الفنان (غويا) التي رسمها عام ١٨٠٠ .

وتجدر الاشارة الى مركز المراة في المجتمع الاسباني وتحرر بعضهن مثل (دوقة إلبا) من بعض التقاليد ، وتعبيرهن عن اعجابهن بمصارعي الثيران ، ومع ذلك، فانه يلاحظ عدم وجود العري في الفن الاسباني ، واذا



تصميم سجادة - المظلة

كان الفنان (فيلاسكيث) رسم عارية فانها تمثل ربة الجمال (فينوس بيدها مرآة) كاحدى ربات الميثولوجيا.

غويا الفنان الملتزم بمجتمعه :

كان (غويا) صديقا للأحرار المصلحين الذين كانوا مبعدين عن السلطة منذ عام (١٧٩٠) خوفا من وصول شرارة (الثورة الفرنسية) الى الاراضي الاسبانية . كما كان (غويا) عدوا لـ (جودوي) الذي كان صديقا للملكة ، اضف الى ذلك نفوره من (محاكم التفتيش) ، ونقده للكهنة وتصرفات بعضهم .

وكان (غويا) ممن يطالبون بالاصلاح ، ويحقد بالفطرة على الغزاة والمحتلين ، وكان يشعر بأزمة وطنه تمزقه معاناتها حزنا وألما .

سافر الفنان غويا الى مدينة (سرقسطة) التي عانت حصارين حدثا عام (١٨٠٨) و (١٨٠٩)، وكان شعوره العميق الصادق بالحزن الوطني والضياع الفكري مما أوحى له بتنفيذ عدة أعمال حفر تمثل (كوارث الحرب) ومشاهد تدين الجرائم المثيرة للخوف والرعب والاستنكار ، مما جعل أعماله الفنية هذه بمثابة (وثائق تاريخية) و (نداءات انسانية) و (صرخات مأساوية) لا تنساها أجيال البشرية عبر العصور التاريخية .

لقد اندلعت في عام ١٨٠٨ حتى عام ١٨١٤ حرب الاستقلال والتحرير الوطني ضد فرنسا وجيشها المحتل المعتدي في فترة ظهور أزمات وأحداث سياسية وحربية مختلفة .

واذا كان لأفكار الحرية والاحرار في أواخر القرن الثامن عشر صداها القوي في نفوس المثقفين الاسبانيين المتطلعين الى آفاق الحرية ، فان اكتشاف عدوانية الجيش الفرنسي الزاحف بقيادة الجنرال (مورا) قد أثار حماسة الشعب للبذل والفداء دفاعا عن الكرامة الانسانية والحرية الوطنية .

وهكذا فقد تحرر الشعب الاسباني في مايس عام (١٨٠٨) واستطاع ان ينتصر على القوات الغازية المعتدية بعدما اندلعت (ثورة اسبانيا) كثورة حرية واستقلال وتحرر من الغزاة الاجانب المحتلين ، فقضى الشعب الاسباني نهائيا على حكم (جوزيف بونابرت) الذي كان شقيقه (نابوليون بونابرت) قد عينه ملكا على اسبانيا ، فتحمل الشعب الاسباني التضحيات والقتل والدمار والخراب ثمنا لحقوقه الوطنية وأمانيه القومية ، ومن اشهر لوحات (غويا) الوطنية :

- جنود من المستعمرين الفرنسيين يخطفون امراة من زوجها بعدما قاموا بضربه وتقييده ، وقد امسك أحدهم بالزوجة المسكينة من كتفها ، وجذبها من شعرها بيده الاخرى ، وانكب عليها محاولا الاقتراب منها وتقبيلها ، في حين أن جنديا آخر قد بادر الى مشاركة زميله المجرم في اجرامه وحقارته .

- لوحة تمثل (مشهد قتل جماعي) .

- لوحة تمثل : (الجنود المستعمرون يطلقون نيران بنادقهم على الفدائيين الاسبانيين) .

- لوحة تمثل : (المواطنون ينقلون جثث ضحاياهم الممزقة لدفنها في القبور) فكانوا بملامح الحزينة بمثابة (موتى تدفن موتاها) .

- المواطنون الابرياء مشدودون الى الاعمدة وقد انهال عليهم المحتلون بالقتل .

- لوحة ٢ مايس ١٨٠٨ : تمثل هذه اللوحة تمرد الشعب الاسباني المناضل ضد مستعمريه ، ومحتلي ترابه الوطني ، وقد قام أبناء الشعب الاسباني بالهجوم على القوات الفرنسية الاجنبية المعتدية ، والمحتلة ، فقذفوا بجنود المحتلين المرتزقة من ظهور جيادهم بشجاعة المؤمن بحقه ، وهووا بهم الى الارض ، وانهالوا عليهم طعنا فأوحى الفنان (غويا) بهذه اللوحة ببطولة الشعب وقوته بايمانه بحقه ، وتطلعه الى حريته ، كما أوحى بضعف المعتدي الفرنسي المحتل وهزيمته رغم كل امكاناته .

- لوحة ٣ مايس ١٨٠٨ : يبدو فيها الفرنسيون يطلقون نيران بنادقهم على أبناء مدينة (مدريد) مرتكبين جرائم القتل الجماعي واعدام مجموعة من المناضلين الاسبانيين الابطال ، وقد ظهر امتداد خط النار من فوهات بنادق الجنود الفرنسيين الى صدر شاب اسباني شجاع بدا رافعا ذراعية في تحد ومقاومة واحتجاج واحتقار .

ان (غويا) يعتبر أول من رسم ويلات الحروب وكوارثها وما ينتج عنها من دمار وخراب وقتل واجرام ، واذا كان الفنانون السابقون قد صوروا الحروب في أشخاص قواد بثياب تزينها الأوسمة الجميلة وهم على جيادهم المطهمة ، فان الفنان (غويا) فتح عيون المجتمع الانساني لرؤية الحقائق بلوحات تعتبر بمثابة (ادانات للمعتدين) و (صفعات قوية للمجرمين) و (نداءات انسانية عبر العصور التاريخية) ، انها صرخات أجيال البشرية في لوحات فنية درامية جسدت البطولات الشعبية والتضحيات الجماهيرية ، كما أبرزت أهمية التضامن الاجتماعي ، ويقظة الضمير الانساني . فبدا الفنان (غويا) كمفكر انساني ، وفنان مقاومة وطنية ، امتشق فرشاته وأدواته ، ومضى يحارب بها ، ويقاوم المعتدين والمحتلين برسوم تفيض مرارة وألما ، وتتميز بالصدق الفني والحس الوطني ، مسجلا ضراوة الوحش البشري المتجرد من انسانيته ، والمعتدي على ابناء الانسانية ، كل ذلك مما جعل بعض مؤرخي الفن يعتبرون تلك الفترة العصر الذهبي للفنان (غويا) .

واذا كانت عودة ملك اسبانيا (فرديناند السابع) جعلت (غويا) في بادىء الامر متفائلا حتى انه رسم أربع صور شخصية له ، فانه ما لبث أن شعر بخيبة الامل لعودة الحكم المطلق بكل مساوئه الكثيرة الى بلاده ، بل أن غويا نفسه اتهم من قبل (محاكم التفتيش) بموضوع رسم (المراة العارية) .

واذا كان لوفاة زوجته في عام ١٨١٢ أثرها الكبير في زيادة معاناته ومأساته ، حتى أنه تخلى عن عدد من لوحاته ومكتبه الى ولده ، فانه ما لبث ان استأنف حياته مع امراة مطلقة من زوجها صاحب مكتبة في مدريد ، وتعرف تلك السيدة باسم : (ليوكاديا فايس) التي أخذت تهتم بالفنان غويا وترعاه حتى نهاية حياته .

كان (غويا) يشعر بالالم وخيبة الامل لما أصاب أصدقاءه الاحرار (مثل ليوناردو دي موراتين وغيره) من حكم بالنفي وعذاب بالتشرد .

وتجدر الاشارة الى الجنرال الاسباني (اوروورتيا) الذي وقف موقفا شريفا من مفاوضات الوزير (جودوي) مع الفرنسيين ، وقد رسم الفنان (غويا) صورة شخصية له تعبيرا منه عن تقديره لموقفه .

وكان (غويا) يشعر بعدم ارتياح الملك (فرديناند السابع) نفسه منه ، وانتشار أخبار اندلاع (حرب أهلية) داخلية في اسبانيا لاختراق الملك نصوص الدستور المفروض عليه ، فكان لكل ذلك أثره السيء في نفس الفنان (غويا) الذي فقد نفوذه ومكانته كرسام البلاط الملكي وقد حل محله الرسام (لوبيث) .

وتعتبر مجموعات لوحات الحفر التي ابدعها (غويا) عام (١٨١٣) وتمثل مواضيع (مصارعة الثيران) ذات شهرة كبيرة ، وكان (غويا) يعتقد بأن عمله الفني اذا كان يموج بالدماء والمذابح ، فذلك لانه ينتمي الى بلاد (مصارعة الثيران) ولكونه عرف أهوال الحرب .

كان غويا بمثابة (الفنان المفكر) و (المفكر الفنان)



المايا لابسة

احس" وكأن الانسانية تدور في حلقة مفرغة ، وكان لما عاناه من مأساة أثره في فتح عينيه على ما عاناه الانسان .

ـ اللوحات السوداء :

كان الفنان (غويا) تحمل كثيرا من المعاناة الحياتية، فقد توفيت زوجته ، وفقد أربعة من أولاده ، وخسر مركزه كرسام البلاط ، وتأثر لما أصاب أصدقاءه من عذاب النفي والتشرد مما جعله يتعاطف معهم ويحزن حزنا شديدا أدى الى زهده في حياة انطفأت فيها شموع آمال عظماء الرجال ، فانعزل في عام ١٨١٩ في بيته الريفي المعروف باسم (بيت الرجل الاصم) في ضاحية مدريد .

دامت فترة عزلة الفنان (غويا) نحو ست سنوات أمضاها في عالم الصمت والسكون والعزلة والتساؤل ، مرهفا سمعه لهمسات الفكر وضيائه والهامه ، محلقا في افاق خيالية ، شاعرا بخطورة المأساة الانسانية في صميم الحياة ، متذمرا من ثقل كابوس جاثم على الصدر حتى القبر ، مما أوحى اليه بابداع رسوم زيَّن بها جدران صالة الطابق العلوي ، وقد تميزت هذه الرسوم بطابعها المأساوي التشاؤمي المظلم ،ورموزها الكثيرة المجسدة للمخاوف الانسانية. كما دلت على قدرته التقنية الطيعة لخياله الواسع وانفعالاته القوية ، ففي (الموت) رمز يجسد اثارة الرعب وتهديد جمالية الحياة وفي (الثور) تجسيد لفكرة التسلط ، ... الخ ومن اشهر لوحاته في هذه الفترة .

ـ الشيطان يفترس ابناءه .

ـ العملاق (أو الرعب) راى فيه بعضهم المارد الذي يتطاير الشرر من عينيه ، ويفر منه الشعب .

وقام الطبيب (اريتا) ببذل جهود طيبة لشفاء غويا من مرضه ، ويبدو ان هذه الامنية قد تحققت ، وتلك الجهود قد اثمرت اذ تمكن (غويا) عام (١٨٢٠) من التوجه الى الاكاديمية لاداء يمين الولاء للدستور الحر المفروض على الملك .

سفر غويا الى فرانسا :

كان غويا يلازمه الشعور بالتهديد والاحساس بالخطر وضرورة الحذر من انذار (ديوان التفتيش) مما جعله يتخلى عن بيته الى حفيده ، ويطلب السماح له بالسفر للمعالجة بالمياه المعدنية .

وفي شهر مايس من عام (١٨٢٤) غادر (غويا) بلاده اسبانيا متجها الى فرانسا ترافقه زوجته (ليوكا ديافايس) وابنتها ، فوصل الى باريس ثم ما لبث ان اتجه الى (بوردو) ليقيم فيها الى جانب عدد من اصدقائه ومواطنيه المقيمين فيها . وتجدر الاشارة الى اقامته عند صديقه (لياندرو فرناندز موراتين) .

وعندما عاد (غويا) مؤقتا الى مدينة (مدريد) صوره زميله الفنان (فيسنت لوبيث) ، ولكن غويا



نزهة

عاد من جديد الى (بوردو) عام ١٨٢٧ ، وتابع عمله الفني فيها ، وكان من اهم اعماله الفنية الاخيرة في حياته :

ـ (صورة دون خوان بوتيستامو جيرو) وصورة (بائعة الحليب في بوردو) اعتبرت بمثابة وداع الفنان للانوثة الابدية . أما آخر عمل فني ابدعه فهو صورة (دون خوسه ريو دومولينا) .

وفاة (غويا) :

كان (غويا) انسانيا وعاطفيا يتمتع بعاطفة الابوة ، وما كاد يرى حفيده وزوجته قد وصلا الى فرنسا لزيارته حتى تساءل بفرحة كبيرة عن حقيقة ما يرى ، ثم استسلم الى نوم دائم هو الموت الذي فاجأه وقد بلغ من العمر الثانية والثمانين ، ومنها نقلت رفاته الى مدريد في عام ١٩٠٠ حيث يرقد اليوم في كنيسة القديس انطونيو في فلوريدا ، ويزهو باعماله الفنية متحف البرادو واكاديمية سان فرناندو .

غويا وتأثره وتأثيره :

كان غويا يعتبر نفسه متأثرا بالطبيعة وجمالها ، وبفن كل من الفنانين (فيلاسكيث) و (رامبرانت) و (فراجونارد) ، ولكن (غويا) يعتبر رائدا من رواد المدارس الفنية الحديثة الآتية :

الرومانسية والانطباعية والسيريالية والواقعية .

ولقد ترك (غويا) تأثيره الكبير في اسلوب(دولاكروا) الذي جمع رسومه واستوحى منها .

كما اعتبر (غويا) رائد المدرسة الانطباعية وذلك لاهمية الاحساس الجمالي بالفضاء والضياء ، وكان الفنان (مانيه) يقدر (غويا) كل التقدير ، ويستوحي من فنه ، مما يفسر تأثير غويا على فن (مانيه)ولاسيما بمقارنة لوحة (العارية اولمبيا) للفنان (مانيه) بلوحة (المرأة العارية) للفنان (غويا) .

كما يذكر مؤرخو الفن بأسبقية (غويا) في اختراق و (سيزان) بدراسة النساء للفنان (غويا) وذلك في فترة شبابها اضف الى ذلك مدى تأثير الكتاب والفنانين الواقعيين (مثل بودير، وبلزاك، واميل زولا، وكوربيه، ودومييه) بالفنان (غويا) .

واعترف مؤرخو الفن بأسبقية (غويا) في اختراق الآفاق النفسية وابداع الصور الاخلاقية . اضف الى ذلك اهتمامه (بالمعاني الرمزية) ودلالاتها ومدى تأثيره في الفنان (رودون) .

واذا كان (غويا) لم يترك تلاميذ له بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، فان عددا من الفنانين في فرنسا واسبانيا قد تأثروا به، وتجدر الاشارة الى اسم الفنان الاسباني: (اوغستين ايستيف ١٧٥٣ـ١٨١٢) والفنان (انطونيو جوليا) الذي استوحى من حرب الاستقلال ، واستطاع ان يتمثل طريقة (غويا) ، وينسج صورا له ، ويقوم باتمام بعضها .

وقد بقي تأثير (غويا) قويا وعميقا في جيلين من الفنانين .

والخلاصة :

يعتبر الفنان غويا من كبار الفنانين العالميين ، أشرقت عليه شمس المجد والشهرة ، كما هدده كابوس اليأس والبؤس ، وبلغ صدقه الفني درجة جعلته يبدو وكأنه يرسم بدم قلبه لوحات تعبر عن مشاعر انسانية ونداءات وجدانية ، لقد كان حقا الفنان الانساني الخالد .

بابلو بيكاسو

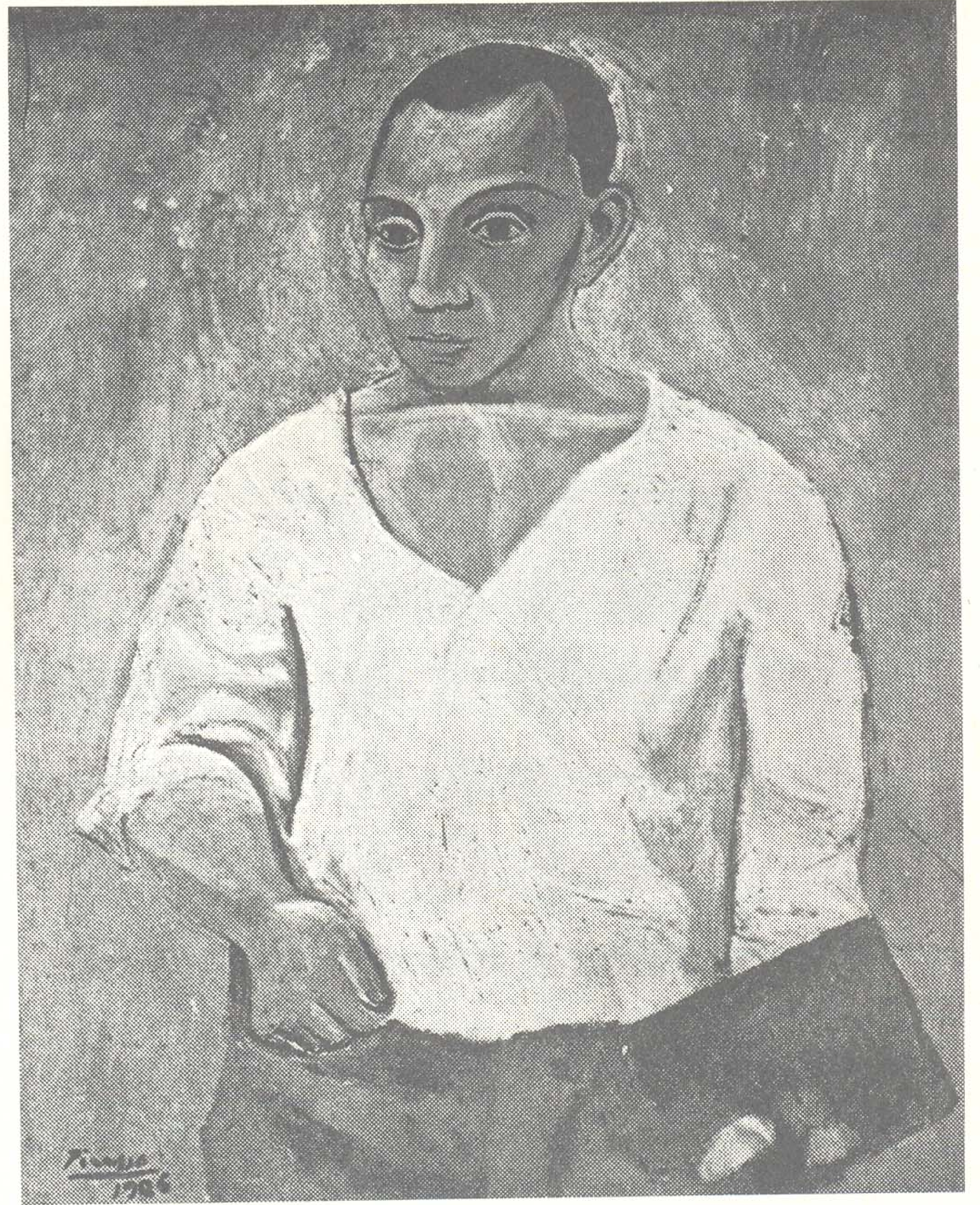
ترجمة : فريد جحا
(عن موسوعة يونيفرسالس)

تمهيـــد :

تهيمن شخصية بيكاسو على حياة النصف الاول من القرن العشرين الفنية ، فمنذ ميكلانجلو لم يدهش فنان عصره ، ولم يسيطر عليه مثلما أدهش هـو أو سيطر ، ولم يحدد فنان ، أو يتجاوز تطور الفن في حياته ، كما حدد بيكاسو أو تجاوزه ، وبما انه كـان صانع الثورة التكعيبية التي غيرت ، بصورة تامـة ، حوالي ١٩١٠ ، وجه الفن الاوربي ، فانه قد وقـف على رأس حركة العودة الى الفن القديم ، والرجوع نحو الكلاسيكية الذي ميز العشرينات من هذا القرن ، لقد كان مثلا أعلى أساسيا لتطور السريالية ، وفـن تصوير الحلم ورسم اللاشعور ، وليـس هنـاك أي اختراع من الابتكارات الاسلوبية لعصرنا ، حتى عـام ١٩٥٠ ، الا وارتبط قليلا أو كثيرا بتأثيره ، وعلى الرغم من أن (بيكاسو) قد استلهم دائما كل تراث الماضي ، والفنون البدائية منه خاصة ، فانه فنـان متوحـد مستقل ثقافيا ، لقد استطاع في عصر غورنيكا واثناء الحرب ، وخلال الالتزام السياسي الذي تلا التحرير ، أن يعطي الانطباع بأنه يتمنى أن يعبر عن هموم معاصريه وآمالهم ، وأن يكون المترجم الانساني لتاريخ معين ، الا أن فنه [المتعلق بسيرته الى حد التعصب(١)] ليس في الحقيقة ، الا مرآة نفسه وذاته ، ان التعاقب بـين الثورة والرقة ، بين السحر العاطفي والاثارة التمردية ، الذي يميزه ، يجد أصله في انقلابات حياته المفاجئـة مثلما يجده في غموض طبيعة الفنان العميقة والغامضة فيه ، ان العمل العظيم الذي خلف ، بما فيه من خصب وغنى في الايقنة : Iconografie وتنوع في التقنية التي يستعمل واحيانا يخترع .. ان ذلك العمل العظيم وان لم يحتفظ الزمن بمجموعه الكلي ، عمل خـلاق نستطيع ان نطلق عليه صفة [العالمية] .

الشباب والوصول الى باريس :

ولد [بابلو رويز بلاسكو] الملقب ببابلو بيكاسو في عام (١٨٨١) في مالاقا (من الاندلس) ، وتلقى تعليمه الفني في برشلونة ، حيث كانت تختلط التأثـيرات الفوضوية بتأثيرات « الفن الحديث » ، وبروح مدرسة ما قبل الرمزية ، وبالتعبيرية الاسكندنافية [ادوار مونش] ، وبفن التصوير الفرنسي أيضا ، ذلك الفن الذي اتصل به خلال رحـلاته الى باريس بين عامي (١٩٠٠) و (١٩٠٣) . ان أعماله الاولى التي تمثل عاملات في مقالع الحجر ، وراقصات ملاهٍ ، ومدمني الخمر ، وعاهرات بائسات ، تظهره شديد الانتباه الى دروس ما قبل التعبيرية ، [لوحة نانا في متحف بيكاسو في برشلونة] ودروس (تولوز لوتريك) و (غوغان) (المهرج في متحف الميتروبوليتان في نيويورك) ، وان في هذا المناخ من الكآبـة والمرارة ، ان لم يكن مناخ التمرد الاجتماعي ، والشفقة على الناس من الفقراء والمنفيين ، تسبح لوحات (الفترة الزرقاء) ، التي تكاد تكون أحادية اللون ، رمزية الاستلهام ، شديدة القرب من لوحات الفنان الكتالوني (ايزيدور نونيل) لوحة الحياة (متحف كليفلاند) ، لوحة السماويـة (مجموعة الفنان) .



بيكاسو بريشته



ارلكان ورفيقته

أما وقد استقر نهائيا في نيسان من عام (١٩٠٤) في باريس ، حيث شغل محترفا في « الباتولافوار » في مونمارتر ، وشدته بسرعة عرى صداقة متينة الى كل من (ابولينير) و (ماتيس) ، و (ماكس جاكوب) ، فانه قد أنجز حتى عام (١٩٠٦) سلسلة من اللوحات التي لا تزال عاطفية جدا ، ولكنها ذات صبغية لونية أكثر وضوحا وازهارا ، وانعطافا نحو التصنع أحيانا ، لوحات يمكن أن تجمع ، بصورة تقليدية ، تحت عنوان [الفترة الوردية] ، والتي تمثل مهرجين ، وبهلوانات ، وفارسات ، وكل مجموعة ركب السغر : لوحة المرأة حاملة المروحة (مجموعة افريل هاريمان في متحف المتروبوليتان في نيويورك) ، ولوحة الممثل (نيويورك) ولوحة الحواة (المتحف الوطني في واشنطن) ، والى هذه الفترة ينبغي ان ترد وتؤرخ محاولاته الاولى ، حفارا (نقش الطعام البسيط) ونحاتا (المجنون ، نحت من البرونز في متحف الفن الحديث بباريس) ، وستميل الاشكال منذ عام ١٩٠٦ الى الثبات والى الضخامة ، أما موضوعاته فستتجه نحو فقدان صفتها الادبية ، ان وجه (جير ترود شتاين) في (متحف المتروبوليتان في نيويورك) ، وهي صورة منجزة بعد عطلة قضاها في الجو القاسي والريفي لقرية (غوسول) الصغيرة من مقاطعة (أندورا) الاسبانية ، تعطي انطباع قناع ، وآثاره الضخمة التي تكاد تكون هائلة كلوحة النساء العاريات في (متحف الفن الحديث في نيويورك) مثلا ، تظهر أثر الفن الاسباني وربما فن النحت الافريقي أيضا ، وتشهد على كل حال برغبة في (النزعة البدائية) التي ستفرض وجودها في جميع أعمال الفنان .

ثورة :

أما لوحة آنسات آفينيون (موجودة بمتحف الفن الحديث في نيويورك) ، والتي هي سيزانية(٢) وزنجية في آن واحد ، فتحدد انقطاع (بيكاسو) النهائي عن جميع تقاليد فن التصوير من جهة ، وبدايات المرحلة (التكعيبية) من جهة أخرى ، ان التكعيبية ، وهي الفصل القصير جدا من فصول التصوير المعاصر (١٩٠٨ ـ ١٩١٤) ، مغامرة غامضة جدا ، ومن الصعوبة بمكان تحديد نصيب كل من (بيكاسو) و (براك) فيها وفي تكوين غرائبها ومراحلها ، فلقد كانا يعملان معا خلال عدة سنوات ، ولكن ضمن صلات ضيقة جدا .

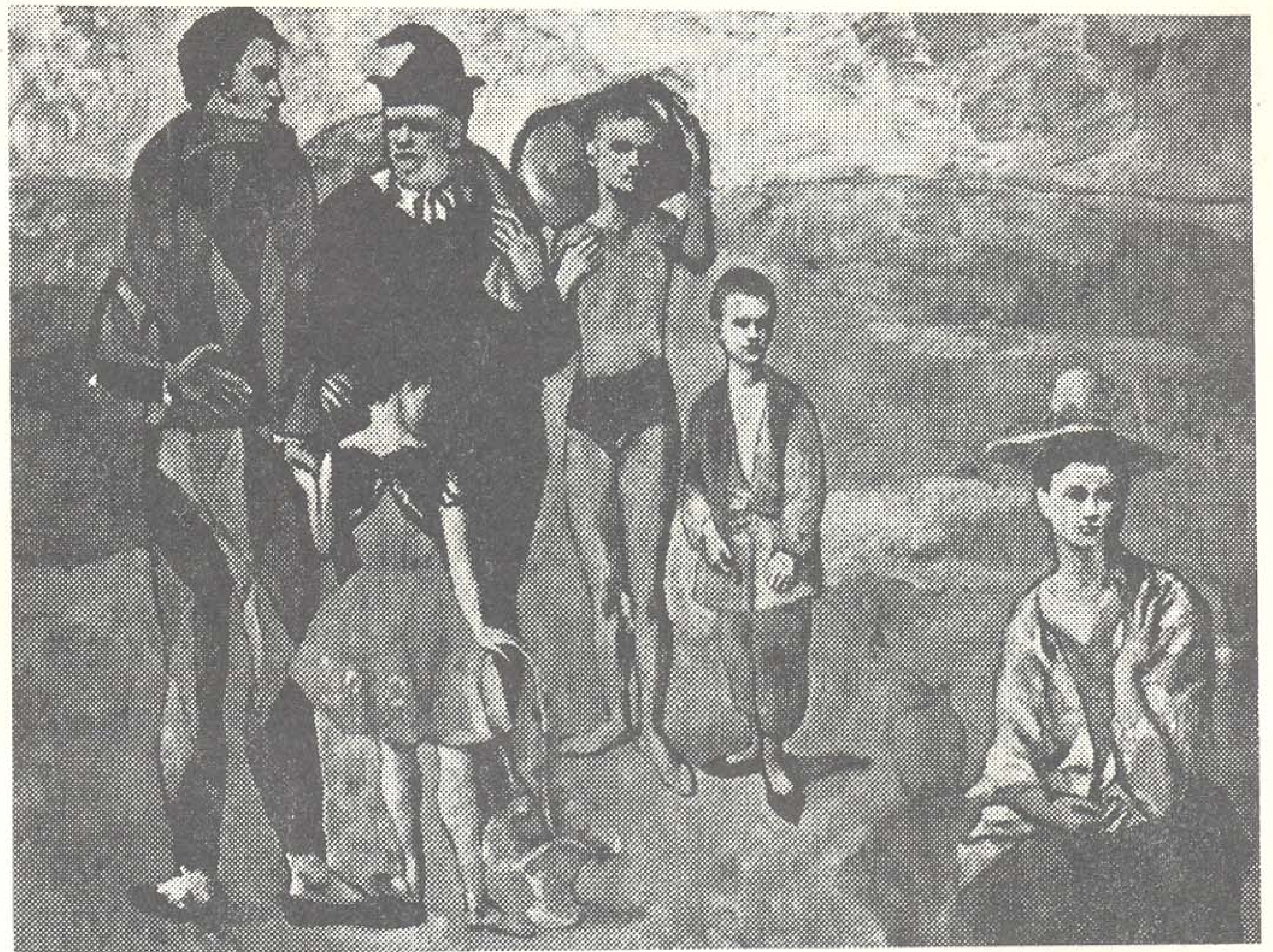
ولقد قدمت (التكعيبية) نفسها أولا محاولة في تبسيط الاشياء واعادتها الى مجسمات هندسية بغية اعطائها الوجود الفيزيائي ، ملموسا ، ويحملها الى

مقدمة اللوحة ، وبحذف تموجها في المنظور التقليدي .. بالتدريج ، ونورا .. لانه ، فضلا عن ذلك ، مدموج بالشكل وبالفضاء المتكاثف ، ودراسة معالجة لكتلة لا تتوزع أبدا في مملوءات وفراغات ، هكذا كان الشأن مثلا في لوحة طبيعية صامتة بالخبز في عام (١٩٠٨) في (متحف كونسست في مدينة بال) ، و (المصنع في هورتا ، من ابرو) في عام ١٩٠٩ (في متحف الارميتاج في لينينغراد) ، وأصبح اللون ، وقد حدد في بضعة فوارق لونية حيادية جدا ، موحدا بشكل يحرك تجانس اللوحة ، وغدا الموضوع ، الذي يستلهم طبيعة صامتة أو وجها ، والمفخم أولا في حقيقته النحتية [لوحة المرأة في الخضرة في متحف ايدنهوفن] ... غدا الموضوع ، من ثم مشرقا كذلك ، ومعروضا من مختلف زواياه ، ثم محورا الى وجيهات متعددة المظاهر ، والى زوايا محطمة ،بحيث يتجه الفضاء المعالج بدقة ، على هذا الشكل ، الى ابتلاع كل شيء : الشكل يرمي الى الانحلال في مضاده ، والى التبلور في بضع اشارات تغدو كتيمة غامضة شيئا فشيئا ، كما يظهر ذلك التطور السريع الذي قاد بيكاسو في عام (١٩١٠) من لوحة صورة فولار (متحف بوشكين في موسكو) الى لوحة كاهنويلر (الموجودة في معهد الفن في شيكاغو) .

ثم اتجه بيكاسو ، بدءا من عام ١٩١٣ ، الى اعادة تأليف الموضوع ، لا في كتل ، ولكن في مخططات يصنع منها التركيب ، ويلخص رسم سريع ، استنادا اليها ، روح الشكل (لوحة الكمان والقيثارة في متحف فيلادلفيا) ، ولقد ادخل في اللوحة ، لاعطاء الانطباع بتعادل الحقيقة على الاقل ، عوامل ومواد خشنة : أقمشة ، ونسيجا مشمعا ، وارقاما ، وحروف صحف ، وعلامات زجاجات ، وقطعا من ورق مدهون و« الاوراق الملصقة » المحمولة والمصممة نوعا من تكييف موسيقي لمجموعة أشياء ، مجموعة لأسباب شكلية وشاعرية في آن واحد (لوحة طبيعة صامتة ، وفاكهة وكمان ، في متحف فيلادلفيا) ، فالتعبيرية ، وهي بحث وتقص لا يرحمان عن حقيقة كان يريد أن يحطم مظهرها المتماسك والجامد الساكن ... في الحاضر والمستقبل ... التعبيرية ... هذه هي أيضا في نظر (بيكاسو) وسيلة لشرح هذه الحقيقة بشكل هزلي ، ولكتابة ملهاة الموضوع ، ملهاة يمكن متابعة فصولها في لوحة (صورة فتاة شابة مرسومة في عام ١٩٤١ ، وموجودة في متحف الفن الحديث بباريس) ، ولوحة المهرج (مرسومة عام ١٩١٥ ، وهي موجودة في متحف الفن الحديث بأمبركا) ، ولوحة الموسيقيين الثلاثة (مرسومة في عام ١٩٢١ وموجودة في متحف فيلادلفيا) ـ لوحات ثلاث هن تلخيص هزلي فكه للتكعيبية .

ذكريات رومانية وموضوعات فرويدية :

غادر بيكاسو في عام (١٩١٧) باريس الى روما ، بعد أن فرقته الحرب عن (براك) وعن رسامي (مونمارتر) استجابة لالحاح (جان كوكتو) وأنجز ديكورات (باراد) لسيرج دو دياغيليف ، وسيزامل من ثم غالبا فرق الباليه الروسية [لوحتا القبعة المثلثة القرون ، وبولسينيلا] وسيغرم بعالم المسرح والرقص، وسيجلب من ايطاليا معه فضولا مستمرا نحو النحت القديم ، وكلاسيكية النهضة ، ومن هنا هذه العودة الى التراث التقليدي ، التي تفسر في جزء منه مناخ باريس الفني والاجتماعي بعد الحرب ، والتي تعبر عن نفسها لدى (بيكاسو) تحت شكل رسوم ولوحات (آنغريه)(٢) ، ثم نحت اشكال فخمة جدا ، مستوحاة في الغالب من ملاحم جددت فن العري ، وأشادت بخصوبة الجمال الريفي (لقد تزوج ورزق ولدا) ، وملذات حياة الاستحمام في البحر ، واستدعت بتعبير قوي ماضي البحر المتوسط الغربي (لوحة شباباتبان)، وسترى سنوات (١٩٢٤ ـ ١٩٢٥) تعاقب لوحات عذبة تصور مهرجين (لوحة ابنه بول فيزي المهرج ، مجموعة الفنان) ، مع لوحات ضخمة تمثل طبيعة صامتة يمنحها وجود صور تمثل النصف الاعلى من جسم الانسان بين انقاض الايقنة التكعيبية ، طعما أوديبيا غريبا ، الا أن الهدوء والسكون كانا قصيري الاجل : فلقد أنجز (بيكاسو) لوحة الرقص (صالة تيت في لندن) ، وهي لوحة جنونية تطوف فيها أحلام مشؤومة افتتحت الفترة الاكثر بدائية في نتاجه ، وسواء أعرف أم لم يعرف ـ عبر السرياليين اكتشافات فرويد ونظرياته ، فانه سيرسم ، خلال سنوات عشر ، ووسط نتاج متنوع جدا ـ مجموعة من اللوحات التي تثبت صورا قاسية وفظة من الكوابيس والوساوس المجونية ، (لوحة نساء جالسات) ، المرسومة عام (١٩٢٧) والموجودة في متحف الفن الحديث بالولايات المتحدة ، والصفة المضحكة عرضيا لطبيعتهن كما تلمح على الشاطىء رسوم بقلم الفحم من مرحلة مدينة كان ، والمرأة حاملة البالون (مجموعة ف. و. كاتر نيويورك) والشراهة غير الانسانية والمختونة لرغباتهن (لوحة : مستحمات ، في عام ١٩٣٠ متحف الفن الحديث في الولايات المتحدة) ، وأوجت زوجة جديدة ، أو رفيقة، وعلاقة دون تاريخ الى بيكاسو في عام (١٩٣٢) سلسلة مشهورة من صور يغدو الكابوس فيها نوما مريحا مفعما بالسعادة ، ويعبر في نسق سعيدا وشاكر عن نفسه من خلال مجموعة ألوان حية جدا وخطوط منحنية قوية للوحة حلم (مجموعة ف. و. كامر) ، ولوحة الفتاة الشابة ذات المرآة (متحف الفن الحديث



عـائلة المهرج

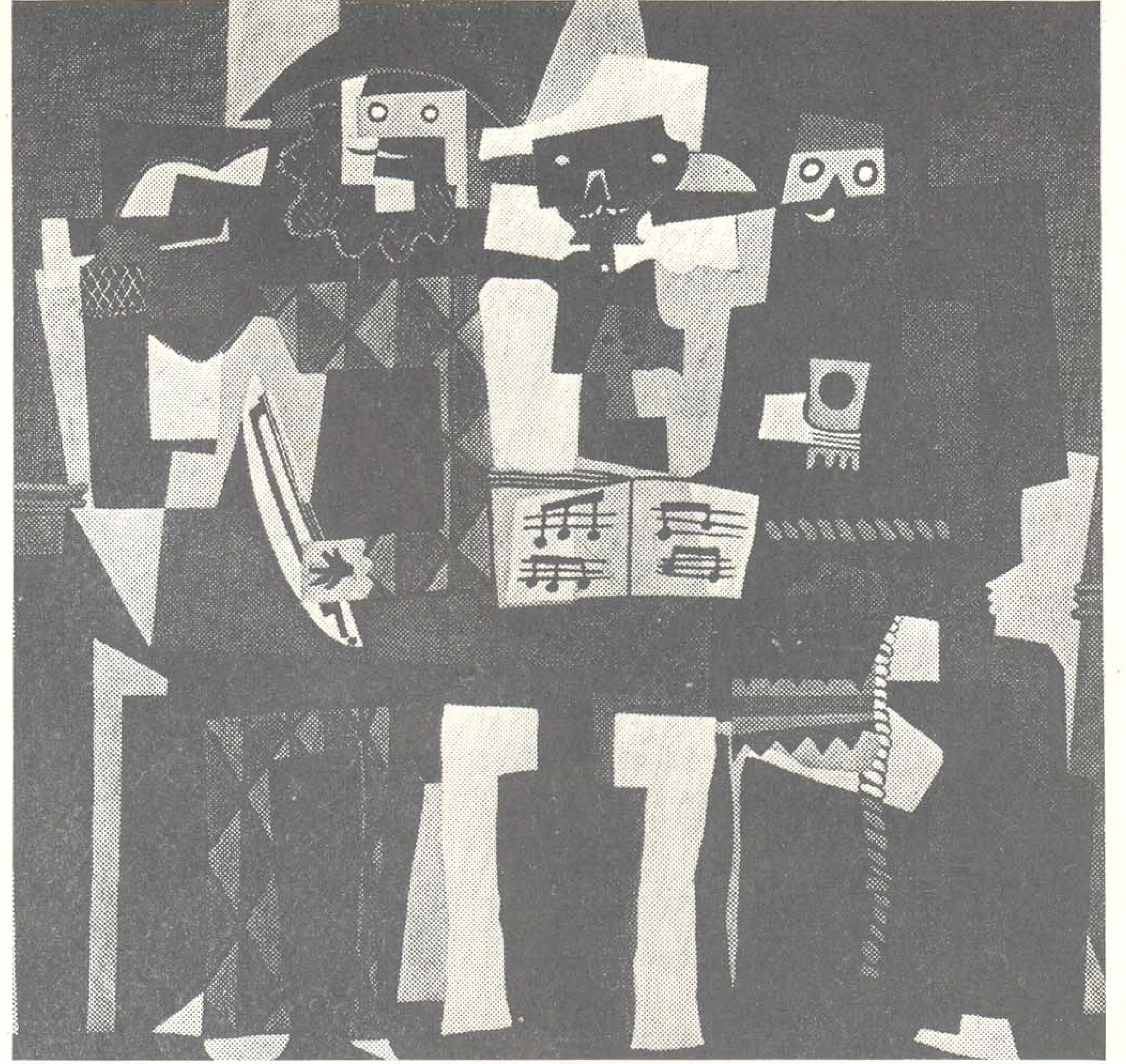
في نيويورك) ، ولقد أنجز بيكاسو ، بدءا من عام (١٩٣٠) في محترف قصر بواجولو في النورماندي ، مجموعـة منحوتات يجـد فيهـا الانسان ، الى جانب الصور المنحوتة على شكل تحدب دائري وقريب جدا من نحت جانيت لماتيس ، انشاءات مصنوعة من المعادن المقطعة، ومن عنـاصر نفايات ستبقى طويلا غير منشورة ولا معروفـة ، والتي ربما أصبحت اليوم تعـرف باسم (فن التجميع) : (المرأة في الحديقة مثلا) ، وكان فن الحفر ، مع النحت ، العمل العظيم الذي بدأ بـه في الثلاثينات،انه يحدد عودة جديدة الى العهودالقديمة، وتعبيرا فنيا من خلال الفن التزييني وأساطير اليونان القديمة وفيه اتسع خيال (بيكاسو) بحرية لا نظير لها ، واستدعى ، في رسوم (تالي فولار) المطبوعة ، مشكلة الخلق الفني (راحـة النحت) ، أو حكايـة مغامرات (المينوتور)(٤) رمز الدعارة والاجرام الجنسي، (المنيوتور الاعمى) ، ان المينوتور قد أوحى لبيكاسو ، بالاضافة الى موضوع سباق الثيران الذي استخدمه من ثم كثيرا ، في عام (١٩٣٥) طباعة لوحة (المينوتور السائر) الموجودة في (متحف الفن الحديث في نيويورك) والتي تعتبر اهم أعمال الحفر ، وتلخص أفضل من أي عمل آخر أيقنته القاسية والغامضة .

الغورنيكا و دورا مار :

حفر بيكاسو الذي ايقظت الحرب الاهلية الاسبانية لديه المشاكل السياسية في عام (١٩٣٧) لوحة (حلم فرانكو وكذبه) ، ورسم للجناح الجمهوري في المعرض العالمي (اللوحة الواسعة) غورنيكا والتي تذكر بقصف مدينة صغيرة في مقاطعة الباسك من قبل الطيران الالماني ، وبما أنها اللوحة التاريخية الوحيدة المرسومة في القرن العشرين، فهي تجمع في صورة ملحمة جنائزية واحدة بعضا من موضوعات الفترات السابقة (المنيوتور، وسباق الثيران ، والتمثال القديم المحطم) وتطبع بداية المرحلة الاكثر عنفا وظلاما ومأساوية في نتاج الرسام ، ولقد ادخلت لوحة المرأة الباكية (مجموعة بنروز في لندن) ، والتي هي صدى لغورنيكا ، أدخلت في عمله شخصية سيكون لها اهمية خاصة في حياته وتطور فنه ، (دورا مار) ، وهي مصورة فوتوغرافية شابة ، ستغدو خلال سنوات عشر رفيقة حياته ، فلقد قص علينا بيكاسو عبر العديد من الصور التي خلفها عنها ليس فقط تقلبات علاقة كانت عاصفة دون ريب ، ولكنه عبر أيضا ، ولو بشكل مأساوي مضحك ، عن قلق العصر وأله : يشهد على ذلكصورة امرأة المرسومة عـام ١٩٤٢ ، أو امرأة على مقعـد الموجودة بمتحف كونستان في مدينة بال ، ولقد عبرت جميع اللوحات المرسومة خلال عام ١٩٤٠ ، بقدر كثير أو قليل ، عن جو الحرب مثل : (صيد السمك في الليل) في أنتيب (متحف الفن الحديث في نيويورك) ، وهي لوحة ليلية نفذها عشية بدء العدوان النازي ، ولوحة المرأة التي تتزين (مجموعة الفنان) والتي سجن جسمها الضخم في نوع من غرفة منفردة ، أو اللوحات المعبرة عن طبيعة صامتة او وجوه تعكس المصائب اليومية الصغيرة ، او وساوس الغذاء في سنوات الاحتلال كلوحات : (مخطط البندورة) ، و (لحم البقر الكتلاني) ، و (المرأة حاملة الخرشوف) ، وهنالك تحفتان تلخصان هذه الفترة وهما : الطبيعـة الصامتة ، وجمجمة ثور (متحف كونست في دوسلدورف) ، وهو العمل الاكثر اسبانية ومأسوية بين أعمال بيكاسو ، وقد أنجزت بعد موت صديقه النحات (جوليو غونزاليز) ، والرجل الخروف، وهي منحوتـة ضخمة تنتصب اليـوم في سـاحـة دوفالوريس رمزا للألم والشفقة والتضامن من خلال التجربة .

المتوسط ومذكرات الرسام :

وانجز بيكاسو بعد ان انتسب الى الحزب الشيوعي الفرنسي في عام ١٩٤٤ ، بضعة اعمال تذكر بالتوتـر السياسي لما بعد الحرب ، وبآمال اهل الفكر التقدمي : كلوحة (ركام جثث) ، مجموعة (كرايزلر ، نيويورك)، ولوحة مجازر كوريا (مجموعة الفنان) ولوحتين بإطار باسم (الحرب والسلم) مجموعتين اليوم في (معبد السلم) في فالوريس ، ولوحة (حمامة السلام)الشهيرة التي طاف ملصقها ، المطبوع بآلاف النماذج ، حـول الارض ، الا ان العودة الى السلم تعني العودة الـى



الموسيقيون الثلاث

الفرح ، الى الاستيحاء الحسي والوثني الذي تجلى في لوحات باطارات ، وبالرسوم التي انجزت في أنتيب في عام ١٩٤٦ في (متحف بيكاسو) ، يضاف اليها علاقة جديدة جعلت منه من جديد زوجا سعيدا وأبا مفعما بالسعادة ، كلوحة (المرأة الزهرة) من مجموعة (فرانسواز جيلو) ، ولوحة امومة بالبرتقال من (مجموعة الفنان) ، وانتهت هذه الفترة العابرة والمتوسطية لان بيكاسو استقر نهائيا في الجنوب حوالي العام ١٩٤٨) ، انتهت في عام ١٩٥٣ في لحظة قطيعة مع (فرانسواز جيلو) ، التي استذكرها في سلسلة من الرسومات والغواشات ، التي هي الى حد ما اعترافه الجمالي والعاطفي ، وفي الصفحات الاوليات من جريدته اليومية الخاصة التي لم ينقطع منذ ذلك الوقت عن اغنائها ، ورسم ايضا عاريات بقوة ضخمة مدهشة (لوحة : امرأتان على الشاطىء ، متحف الفن الحديث بباريس)،وأخذ يهتم شيئا فشيئا بالموضوعات الاسبانية ، كما تعرضها سلسلة من لوحات تمثل سباق الثيران ومصارعتها ، وتتمة من اللوحات المرسومة بالالوان المائية للقصائد الملحمية الاسبانية لمصارع الثيران عام (١٩٦٠) ، الا ان نتاجه في هذه الفترة كان غزيرا ومتنوعا بحيث لا يمكن احصاء موضوعاته ولا طرزه ، فليس هنالك جنس فني لم يمارسه : الطباعة الحجرية، انجز منها مئات، بينما في عام ١٩٤٧ سلسلة (داود و بتشيبا) المدهشة والمستوحاة من لوحة لكراناخ ، والحفر على اللينو وفن الملصق ، والنحت ، لوحة العنزة ، وغينون وابنه ، والخزف اخيرا ، الذي



المرأة الباكية

اكتشفه لدى خزافي فالوريس ، والذي يمثل المظهر الاكثر شعبية ، وقربا من القلب في نتاجه التزييني والروحي ، وعلينا ان نفرد مكانا خاصا لآثاره الفنية التي رسمها في مدينة (كان) عام ١٩٥٦ (مجموعة الفنان) ، والى التغييرات التي طرأت على اعماله الشهيرة التي تمثل المظهر الاكثر غرابة والغازا في نتاج سنواته الاخيرة . كلوحة : نساء الجزائر من (مجموعة فكتور . و. كانز) عام (١٩٥٥) ولوحة المرافقات (١٩٥٧) من (مجموعة الفنان) ، والغداء على العشب (١٩٦٠) ، ولقد عاش (بيكاسو) في عزلة تكاد تكون تامة ، الا ان معارضه الاخيرة [كلوحات الحفر على المعدن ولوحات محفورة غزلية في عام ١٩٦٨ بصورة خاصة] تظهر انه لم يفقد شيئا من حيويته ، ولا من خصوبة ابتكاره ولا من حماسته في استنطاق اسرار العمل الفني .

---

(١) الكلمة ل د . كاهنويلر .

(٢) نسبة الى الرسام سيزان .

(٣) نسبة الى الرسام آنغر الفرنسي (١٧٨٠ - ١٨٦٧) الذي تتلمذ على الرسام الفرنسي (دافيد) وتميز بصفاء رسومه .

(٤) وحش خرافي نصفه انسان ونصفه ثور ، وهو حسب الاساطير الاغريقية ابن بازيفة Pasiphaé سجنه مينوس زوج بازيفة في التيه وقتله فيه تيزيوس البطل الاغريقي المشهور .

المذاهب اللاتشخيصية في الفن التشكيلي الاوروبي

نيللو بونينيتي
ترجمة : محمود حماد

مقدمة

لم يحدث في تاريخ الفكر ان كثر الجدل وتضاربت الاراء ، كما حدث في هذا العصر ، حول مذاهب الفن الحديث ، خصوصا بعد ذلك الانقطاع الحاسم بين الصور المرئية ، وفنون الرسم ، والتصوير والنحت .

اعتاد الناس ، على مر العصور ، ان يقدم لهم الفنان ، في اعماله حادثة او حكاية او مشهداً للحياة في أية صورة من صورها ، وكانوا يتسامحون ، قليلا او كثيرا ، في تقبل نزواته وتأويلاته الشخصية للواقع ، ولكنهم صدموا عندما بدأوا يشاهدون اعمالا لاتمثل (الشيء) او (الموضوع) ، الذي يجد له اصداء ترتبط بخبراتهم وذكرياتهم او بواقع المرئيات من حولهم ، وقد وقف الكثيرون من هذه الاعمال موقف العداء الذي لايقبل مصالحة ، بينما حاول اخرون ان يقتربوا منها ويتفهموا مراميها بالدراسة وبحث الاسباب والنتائج .

كان هدف الفنان في ابتكاراته الجديدة ، التوصل الى التعبير بواسطة العناصر الاساسية للفنون التشكيلية الخط والشكل واللون والنور والحركة والايقاع ، مهملا كل مايمت لفنون الادب من وصف وحكاية ، أي الوصول باللغة التشكيلية الى الاستقلال ، بعيدا عن جميع الاطر التي اوجدتها تقاليد الماضي ، للانطلاق منها الى رحاب حرة في الابتكار ، والتعبير عن العالم الداخلي ، وعن اشكال جديدة تتلاؤم مع حضارة العصر ، وقد دخلت الاشكال الجديدة جميع ميادين الحياة ، وتأثرت بها العمارة والمسرح ومنتجات الصناعة والازياء والاثاث وغير ذلك .

وهكذا راح الناس يطلقون كلمة (التجريد) على كل مايتراءى لهم غريبا عما اعتادوه ، الا ان المصطلح الذي يفيد الشمول في موضوعنا هو (اللاتشخيص)،عنوان مجموعة المحاضرات هذه ، التي القاها الدكتور [نيللو بونينتي] من ابرز نقاد الفن في العالم ، واستاذ تاريخ الفن في جامعة روما ، على طلبة كلية الفنون الجميلة بدمشق ،واوضح فيه معالم التيارات اللاتشخيصية ومرتكزاتها الفكرية ، آملين من ترجمتها وتقديمها للقارىء العربي القاء الضوء على ناحية هامة من تاريخ الفكر التشكيلي المعاصر .

(المترجم)

يطلق مصطلح (اللاتشخيصية) على الحركات الفنية التي ثبتت دعمائها في عصرنا ، بعد ازمة الموضوع (١) و (الشيء) (٢) ، والتي بدت بمظاهر مختلفة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، هذه الحركات رفضت باصرار اي نوع من طرق التمثيل (٣) التصويري (٤) او التشكيلي (٥) ، الذي يرتبط بصلة مباشرة بالتجربة الفنية .

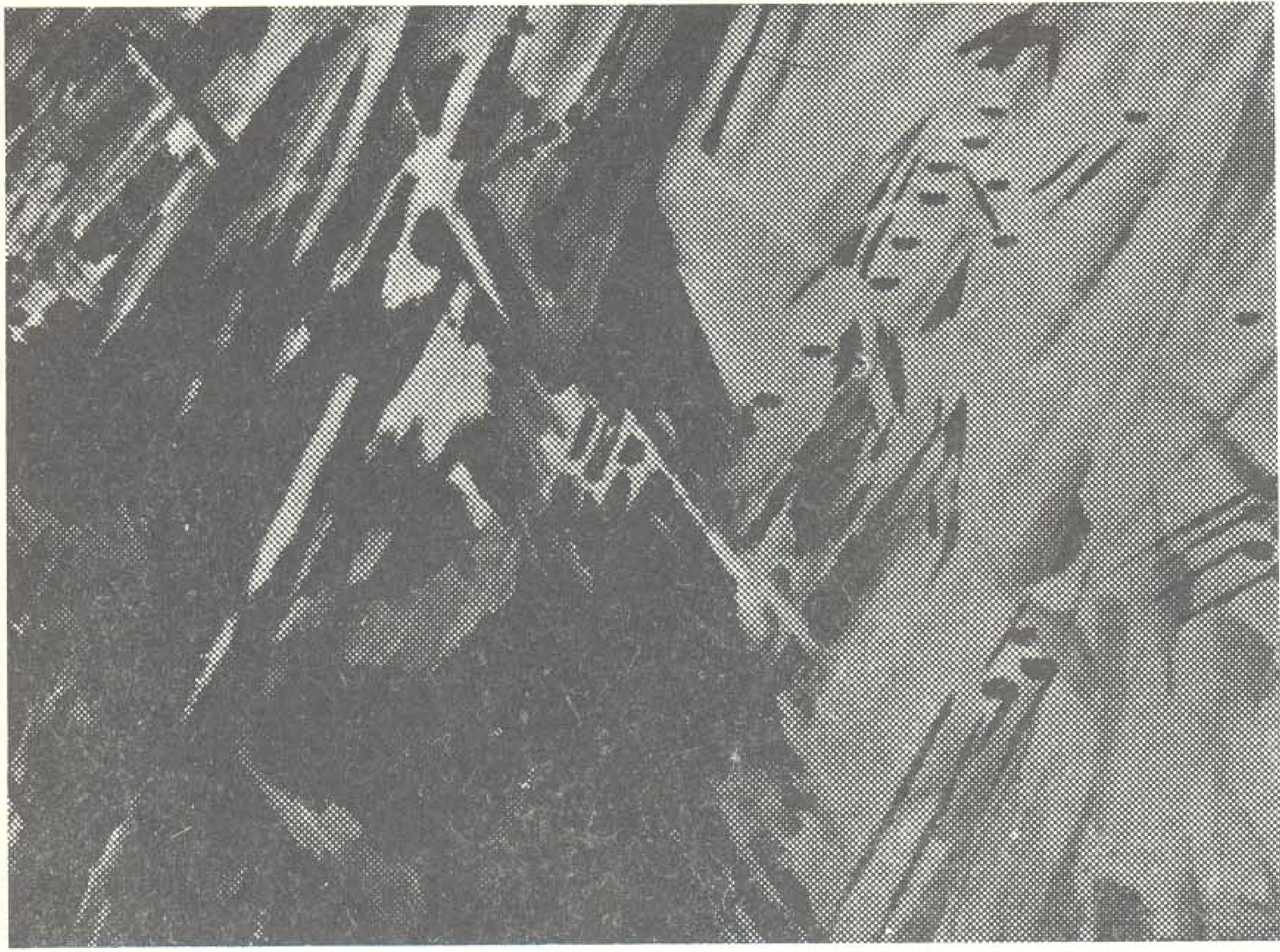
ويمكننا ان نلاحظ ، خلال مسيرة تاريخ الفن في العالم ، نشوء طرق تعبير لاتشخيصية في عصور متفاوته وامكنة مختلفة ، كما يجدر بنا ، بشكل خاص ذكر التطورات التي طرات على نظرية الفن في القديم ،

وبالتخصيص في صلب تلك الثقافة الاغريقية التي نشأ عنها مفهوم الفن على انه محاكاة(٦) ، نجدافلاطون يفرق الفن الخيالي عن الفن التشبيهي (٧) . واعتبارا من أفلاطون ، يمكننا ملاحظة امثلة عديدة من هذا التفريق حتى نصل الى التمييز الذي يطرحه (كانط) بين الجمال المبهم (٨) ، والجمال الواضح (٩) ، ولكن لكي نظل في حدود موضوعنا ، سنقتصر على التذكير بأهمية آراء ونظريات انصار الرؤية الصافية(١٠) ، وبالتخصيص على كتابين رئيسيين لفيلسوف معاصر ، وليم ورينفر (التجريد والتعاطف الفني) (١١) الصادر في ميونيخ عام ١٩٠٨ ، و (قضايا الشكل في الفن القوطي) (١٢) الصادر عام ١٩١٢ في نفس المدينة .

يعتبر صدور هذين الكتابين كانذار ، في مكان وزمان ، ظهرت فيهما التعبيرات اللاتشخيصية الاولى، وليس مصادفة ان ينشر كاندينسكي في ميونيخ وفي عام ١٩١٢ ، كتابه الذي يعتبر أول محاولة بقلم فنان لايجاد القواعد النظرية لفن لاتشخيصي : (حول الروحانية في الفن)(١٣) ، ومنذ نهاية عام ١٩٠٩ بدأ كاندينسكي، الذي كتب مؤلفه قبل سنتين، بانتاج اعمال لاتشخيصية **الارتجالات** (١٤) **والتكوينات** (١٥) . وقد اعتبر كاندينسكي منذ عام ١٩٠٨ ان (الشيء) كان عنصرا ضارا في لوحاته .

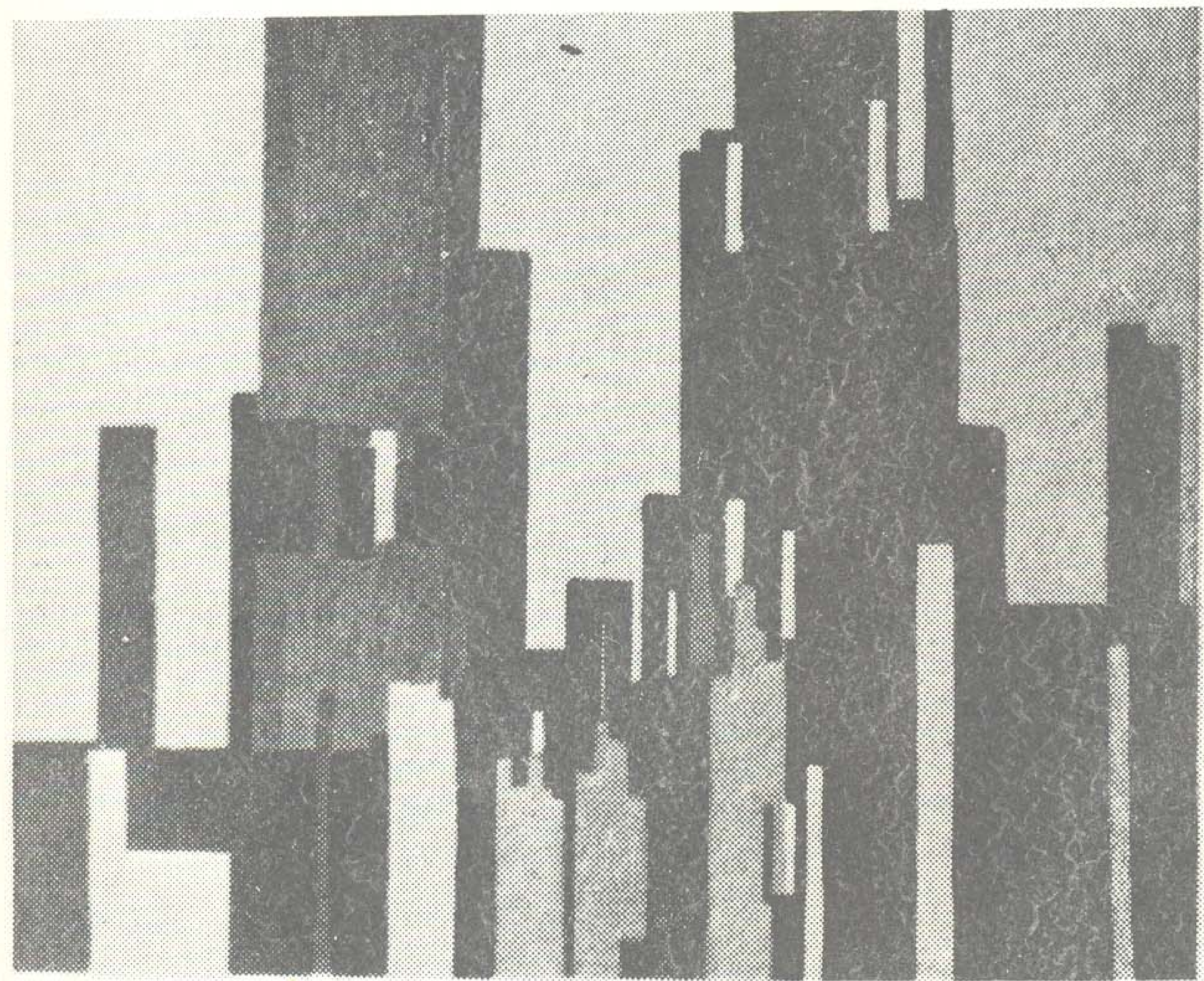
نوقش كتاب ووريفر (التجريد والتعاطف الفني) في الاوساط الفنية في مونيخ كثيرا ، وكان الفيلسوف الشاب ، بطبيعة الحال بين المدافعين عن هذه الرؤيا الجديدة . كان يرى في الفن ضرورة مزدوجة : التجريد يقول : (ان الحاجة التعاطف الفني(١٦) لا يمكن اعتبارها محركا انفعاليا للارادة المبدعة ، الا في الحالة التي تميل فيها نحو العضوية الحية اي نحو الطبيعية ، في اسمى معانيها ، فالاشادة بشكل غير حي لهرم ، او خنق الحياة ، كما يبدو في عدد من لوحات الفسيفساء البيزنطي ، يبرهن لنا بالتأكيد ، في هذه الاحوال ، على ان الحاجة للتعاطف الفني التي تميل دوما الى العضوى ، لايمكن ان تكون هي التي حددت أرادة الفن وهنا تتأكد الفكرة ، بأنه يوجد دافع يعاكس مباشرة هذه الحاجة ، ويحاول ان يخضع كل مايغذيها ، هذا القطب المعاكس للحاجة الى التعاطف الفني ،يبدولنا كدافع من نوع تجريدي).

وعلى الاغلب كان كانديسكي اول مصور ، انجز بارادته الواعية اعمالا لاتشخيصية ، ولكنه من الصعب التأكيد على اسبقية مطلقة في هذا الموضوع ، فقد بدأ هولزل في المانيا ، تجارب لاتشخيصية (تكوين بالاحمر) يعود الى عام ١٩٠٥ ، والليتواني شيورليونيس (١٨٧٥ ـ ١٩١١) ، خلال الفترة ذاتها ، قام بتطوير تعبيريته الزخرفية للوصول الى مستوى التجريد ،



ميشيل لاريونوف ـ إشعاع / ١٩١١

لاريونوف



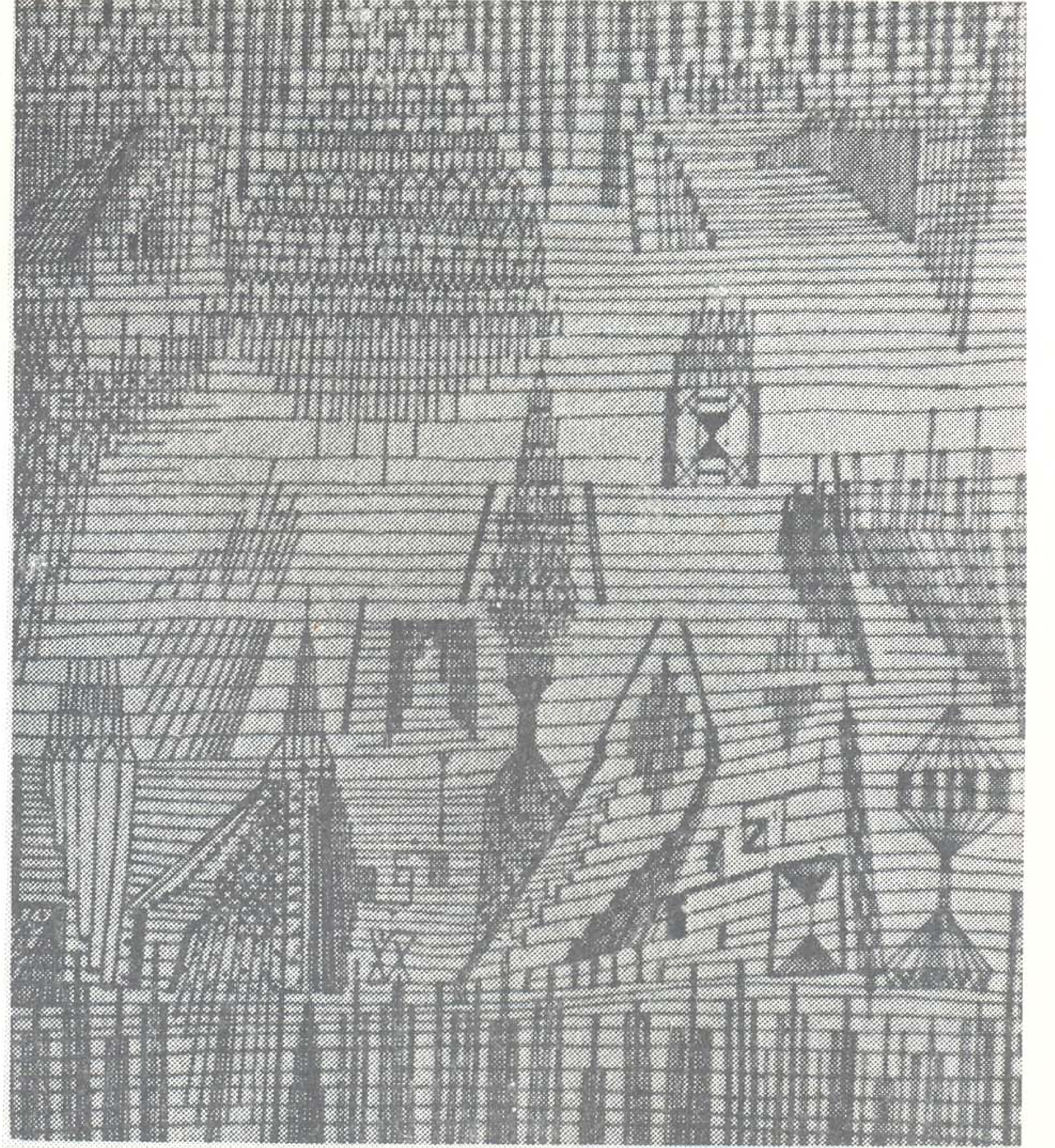
كوبكا ـ سطوح عمودية زرقاء وحمراء / ١٩١٢

كوبكا

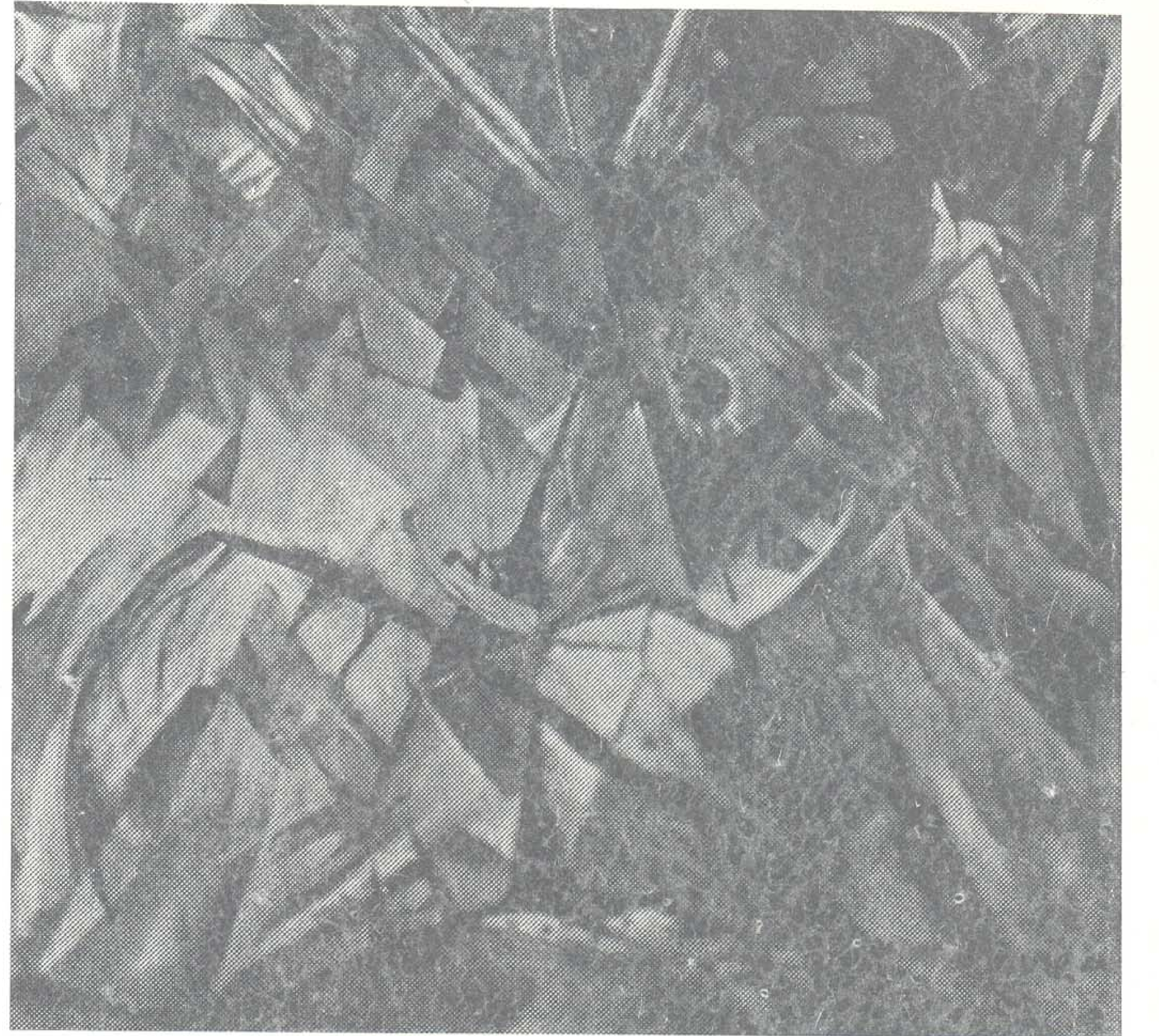


فرنسيس بيكابيا ـ الرقص / ١٩١٢

بيكابيا


بول كلي – رسم بالحبر ، ١٩٢٧

بول كلي


فرانز مارك – تيرول ، ١٩١٢–١٩١٤

فرانز مارك

ولكنها كانت ، على كل حال ، محاولات لم تبدل جوهر الاشياء ، وانما كانت نتيجة للحلول التي اوجدها – « الفن التجريدي الجديد » وكل النزعات غير التقليدية اما هولزل فان تجربته تأتي مباشرة من اوبرست وواندل .

اما مايتعلق بالافكار الجديدة الواعية ، وبالتالي بكل مايتعلق مباشرة باهمال التمثيل التشخيصي ، فان حدث على ايدي عدد من الفنانين الروس ، امثال كاندينسكي ولاريونوف (١٨٨١) ، أو التشيكوسلوفاكيين امثال كوبكا (١٨٧١) ، او الفرنسيين امثال بيكابيا (١٨٧٩ – ١٩٥٣) ، وذلك حوالي ١٩١٠ ، قبلها او بعدها بقليل . غير ان جميع هذه المحاولات والتجارب تكاد تكون غير موضع بحث ، اذا لم ترتبط مباشرة بما كانت عليه النزعات الطلائعية في الفن الافرنسي ، الوحشية والتكعيبية ، والمستقبلية الايطالية ولايمكننا تصور ، أي استمرار في التطور ، لدى كاندينسكي او موندريان ، أو النزعات اللاتشخيصية الروسية (تجدر الاشارة هنا الى ان اوائل فناني الطليعة الروسية اشتهروا باسم : التكعيبيون – المستقبليون) ، بدون الرجوع الى تلك المحاولات والتجارب ، ومن خلالها الى ذلك الانقطاع عن التصوير التقليدي ، الذي وعى ضرورته التعبيرية ، في اوج الفترة الانطباعية :

– **« ان نرفض نهاية خادعة في العمل الفني ، أي ان نعتبر اللوحة منتهية عندما تعبر عن المثل الاعلى الطبيعي ، هنا تمكن العناصر الاساسية لهذا الانقطاع ، فاذا كانت نهاية مايدعى باللامنتهي ، تؤدي الى خلق استقلال تجاه الطبيعة ، فان اهمال قيمة الموضوع واستبداله بالعنصر التصويري ، يجعل التصوير فنا متكاملا ومستقلا تجاه الادب وتجاه التاريخ ، ومن جهة اخرى فان الاستغناء عن الجمال الموضوعي ، يركز الخيال على العنصر الفني الصرف ، أي على قيمة خيال الفنان ، الذي يستجيب لحاجاته الفنية ، ولانسجام تفكيره الخاص (وهو في الفن يقابل المنطق في العلم ،) متحررا من اي التزامات غريبة عن التصوير » .**

وهكذا بعد الانطباعية ، عند أخذ سيزان يستعمل في لوحته المناظير المتعددة ، ليؤكد على الابعاد الانفعالية في الفراغ ، على حساب البعد التمثيلي ، طرحت بطبيعة الحال المشكلة الاساسية لفن التصوير المعاصر بكامله ، المشكلة التي أمكن ان يكون لها حلولا مختلفة . وقد توصل التطور الفني ، انطلاقا من سيزان ، من جهة ، ومن سورا والتنقيطيين أو التجزيئيين ، من جهة أخرى ، مرورا بالتكعيبية ، الى نوع من التجريد الهندسي ، وانطلاقا من غوغان ، التجزيئية ، مرورا بماتيس والوحشيين ، توصل الى طريقة من التعبيرية التجريدية غير الهندسية ، ففي الحالة الاولى ، دفعت التكعيبية التجربة الى أقصاها وحددت معنى للحيز والزمن ، منتزعة الاشكال التصويرية من نسبية الحيز كتنظيم زمني وكتتابع للاحداث ، وباعثة بها في الزمن الحاضر ، لقد كانت التكعيبية المذهب الذي ساهم أكثر من غيره في ايجاد لغة فنية جديدة ، كما برر عدم جدوى تمثيل المظاهر المرئية لدى النزعات

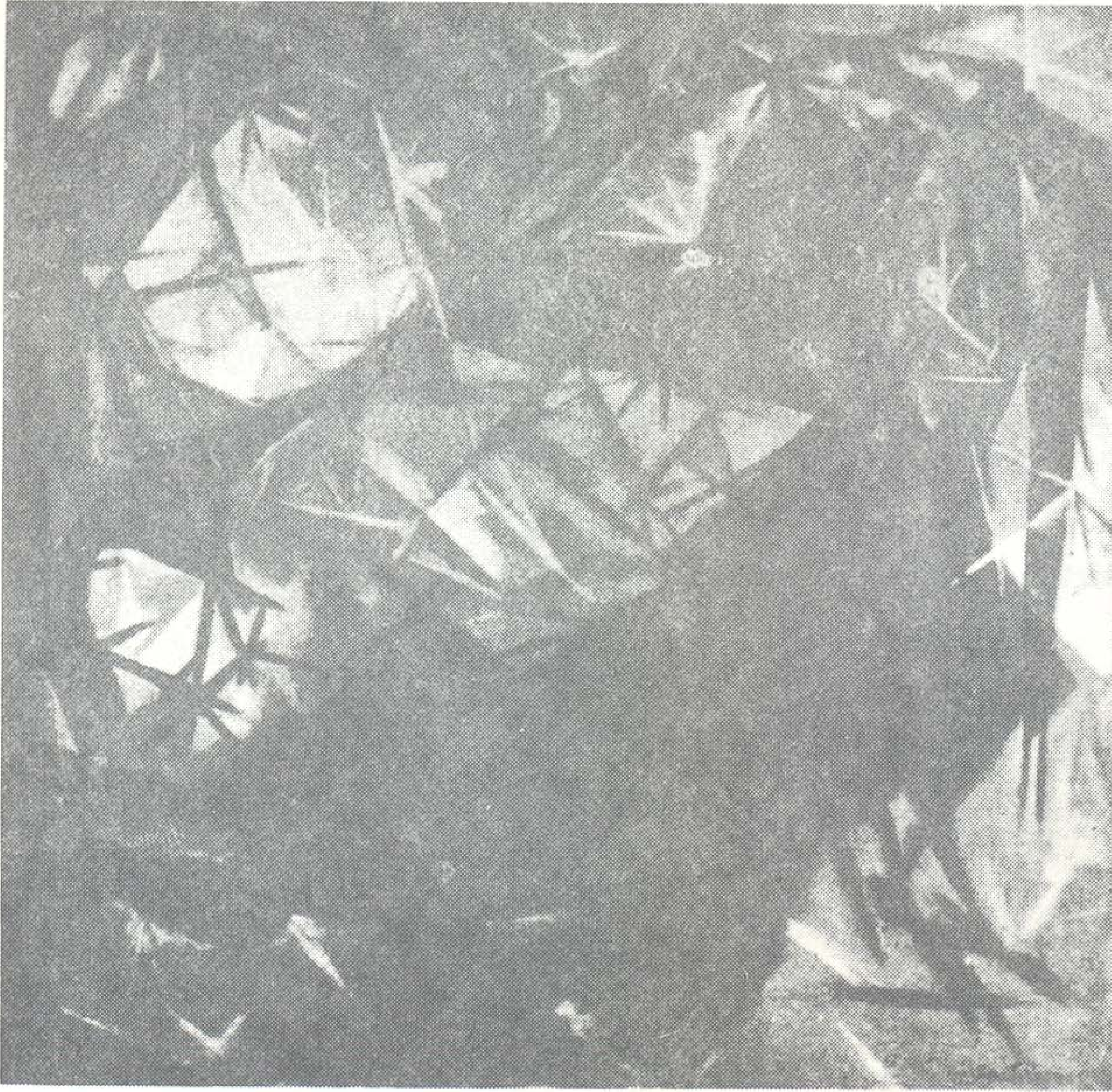
الفنية اللاحقة .

وفي الفترة التي كانت فيها الثقة تنهار بالواقع المرئي ، اخذت ازمة الشيء(١٧) تحل محل أزمة الموضوع(١٨) ، التي كانت الانطباعية قد أوجدت لها حلا ، وقد تمكن التكعيبيون من حل هذه الازمة ـ الجديدة بأن أوجدوا بعدا آخر ، فقد فيه الاشياء الممثلة معناها المألوف ، واكتسبت معنى غير متوقع ، ذو جدة مقلقة ، فأبدعوا كما يقول مالرو : « أشكالا سحرت دوما الانسان الواقع تحت سيطرة آلهة شريرة ، أشكالا بسطوح واضحة تشبه الانسان ولا تقلده » .

كل ذلك حول جذريا وبلا عودة ، مفهوم التشكيل نفسه ، وبعد بضع سنوات نبه بول كلي الى أنه : **« بالنسبة لشكل ما فان صورة ما تعبر عن شيء أكثر حياة . ان صورة ما ، قبل أي شيء ، شكل قائم على وظائف حيوية : أي وظيفة تنشأ ، ان صح التعبير ، عن وظائف ، وهذه الوظائف ذات طبيعة روحية ، تقوم على أساسها الحاجة للتعبير »** .

الا أنه لا يمكننا اعتبار كلي فنانا لا تشخيصيا ، بالمعنى الحرفي للتعبير ، خصوصا في أعماله حتى عام (١٩٠٤) التي لم تتخل أبدا عن اشارة الى الواقع المرئي ، ولكنه في البحوث التي اجريت في مونيخ ، تلك السنوات بجانب بحوث كاندينسكي ، جاءت مساهمته جذرية في توضيح تأويلات جديدة للتشخيص ، ولا جدال في أن أعمال كلي وأفكاره ، كانت في مجموع الفن المعاصر ، حتى يومنا هذا ، درسا من أعظم الدروس .

في عام ١٩٠٩ أسس عدد من الفنانين من بينهم كاندينسكي ، وكوبين (١٨٧٧) وجاولينسكي (١٨٦٤ ـ ١٩٤١) ، ومونتر (١٨٧٧) الجمعية الفنية الجديدة ـ التي ضمت شخصيات الفن الشابة العاملة في ذلك الوقت في مونيخ ، ولكن هذا التجمع لم يكن له أهداف محددة واضحة ، وسرعان ما ظهرت الاختلافات بينهم بقوة ، وأدت الى تشتتهم ، عندئذ تولى فرانز مارك (١٨٨٠ ـ ١٩١٦) ، الذي انضم الى الجماعة في وقت لاحق ، وكاندينسكي تهيئة بيان (الفارس الازرق) ، الذي نشر في عام ١٩١٢ ، استعرضت فيه التطلعات الجمالية الجديدة ، ليس في الفن فحسب وانما في الموسيقى (كان بين محرري البيان الموسيقار ارنولد شونبرغ) . وفي ١٨ كانون الاول من عام ١٩١١ ، عرضت أعمال كاندينسكي ، في صالة (تانهاوزر) ، وكان ذلك أول معرض لهذا التجمع الجديد . الذي سمي (الفارس الازرق) ، وكان من جملة العارضين فنانين من جنسيات اخرى : افرنسيين كهنري روسو ودولوني ، أو ألمان مثل ماكيه وغيرهم ، كما عرض شونبرغ عددا من لوحاته . وبعد ثلاثة أشهر



غونتشاروفا ـ التخطيط / ١٩١٠

غونتشاروفا



ج. بالا
كلب في الشارع / ١٩١٢

بالا

قامت جماعة الفارس الازرق بتنظيم معرض ثان في صالة غولتز ، ضمت أعمالا لبراك وبيكاسو وديران ولفنانين روس لاريونوف وجونتشاروفا وماليفيتش ، فكان معرضا لفناني الطليعة الاوروبية في تلك الفترة ، اشترك فيه كذلك بول كلي .

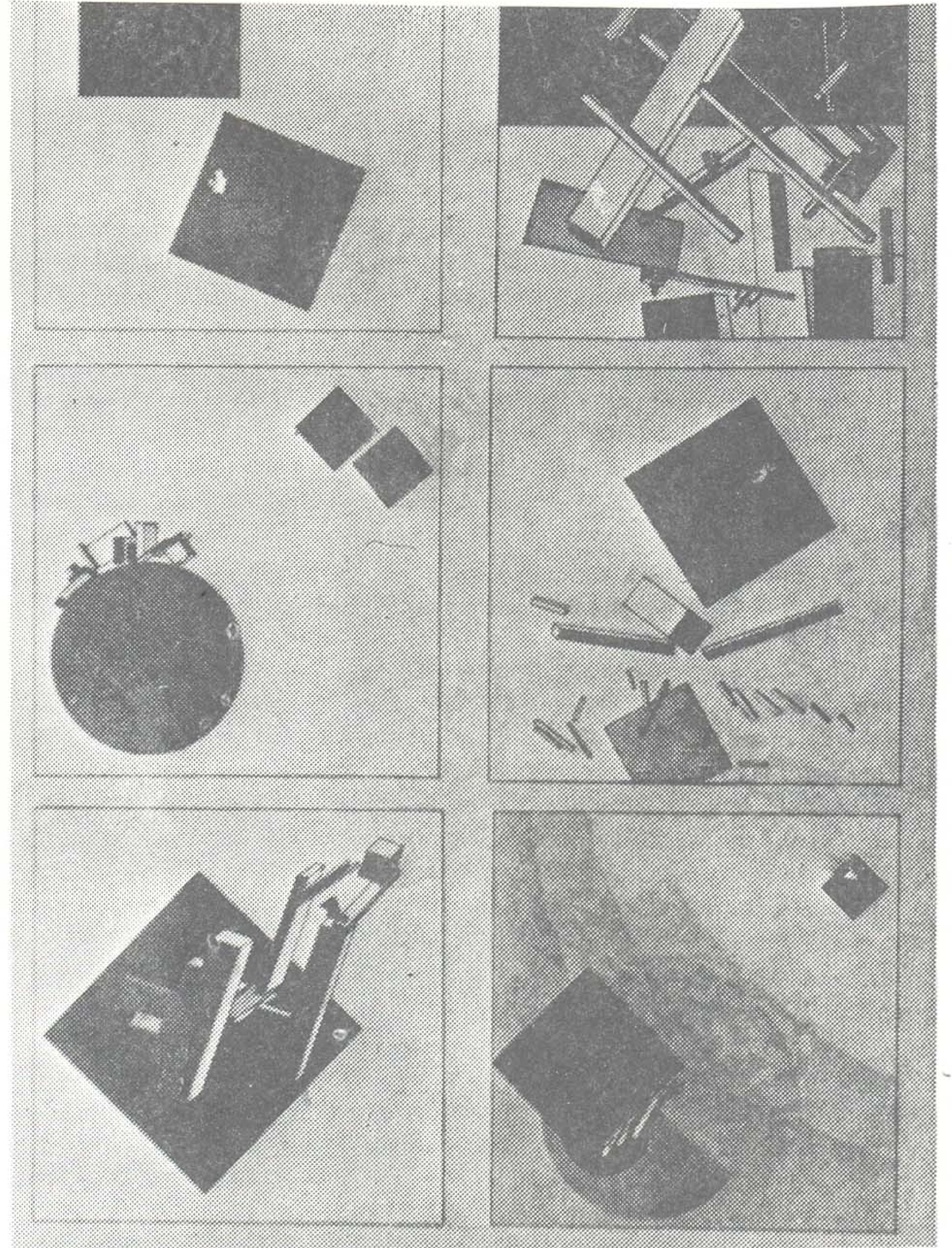
لقد اتخذت جماعة الفارس الازرق اتجاها (تعبيريا) واضحا ، ولكنها لم تهمل المكتسبات الفنية القريبة العهد والمعاصرة ، خصوصا التجربة الفرنسية . وهكذا توصلوا عن طريق تزايد اهتمام الحركة في الشكل بمعناه التجريدي ، ومن خلال معرفة مباشرة لاعمال التكعيبيين والوحوش ، الى تحقيق معادل لارادتهم في الارتقاء بكل الصور ، وتبسيط الشكل ذاته في سبيل التأكيد على

مضامينه الانفعالية ، وذلك من خلال اسلوب تعدى التعبيرية بوضوح .

ان التعبيرية التي تبنتها جماعة الجسر ، والتي حاول كاندينسكي أن يتابع موضوعها منذ أن كان عضوا في (الجمعية الفنية الجديدة) ، تحولت مع جماعة الفارس الازرق باتجاه تجريدي على يد مارك وماكيه ، ولكن بحدود ، بينما نقلها كاندينسكي قطعا ، الى مستوى التجريد اللاتشخيصي ، متجاوزا التكعيبيين والمستقبليين(١٩) الذي كانت لهم محاولات واضحة في هذا المضمار .

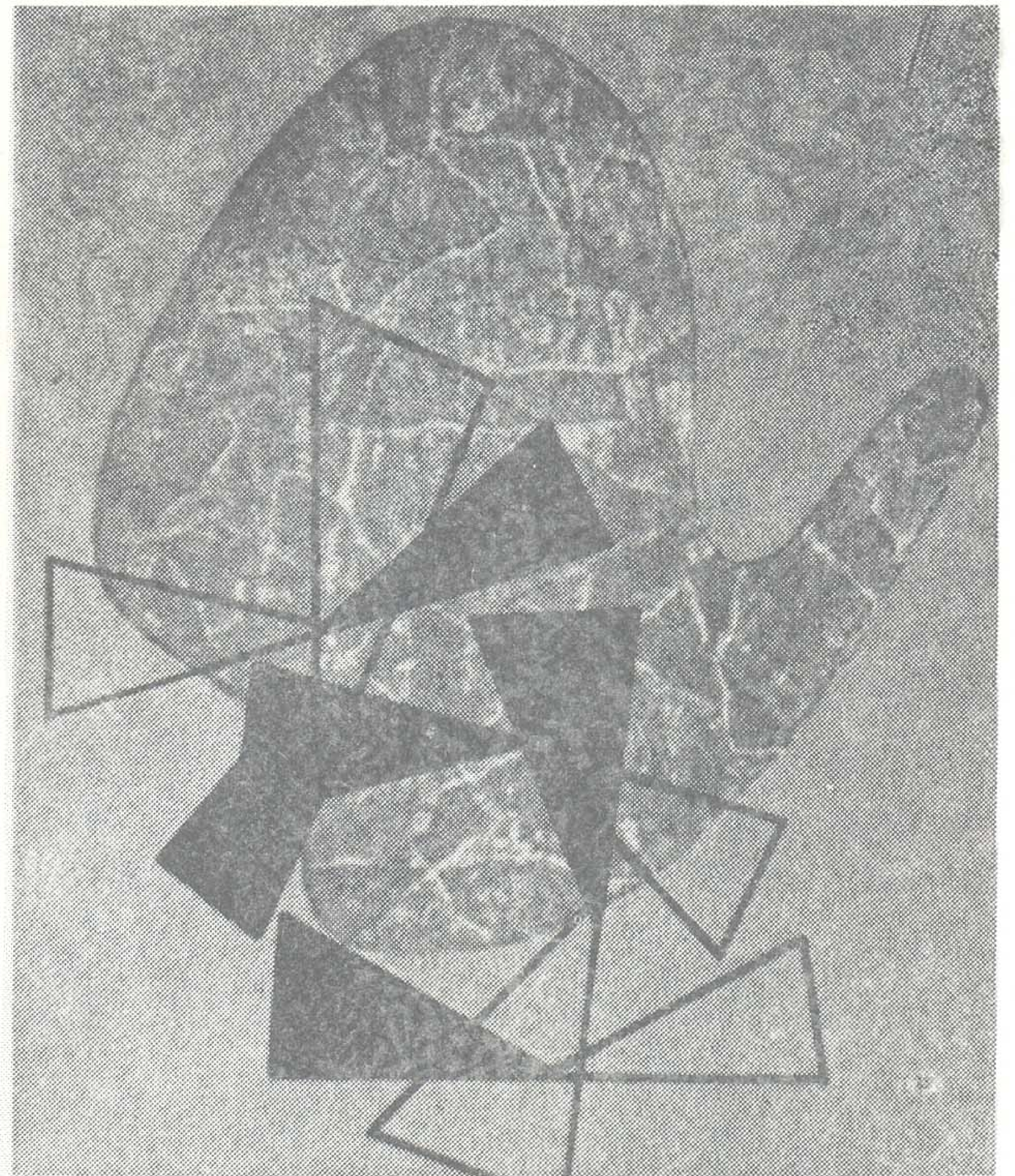
لقد ورد في دليل المعرض الاول لجماعة الفارس الازرق التصريح التالي : ((**لا نريد أن نتمسك بأي شكل معين ، وهدفنا أن ندلل من خلال تنوع الاشكال الممثلة ، على مدى تعدد الامكانيات في التعبير عن الاحساس الداخلي للفنان**)) . وهنا يجب ان نذكر أنه في عام ١٩٠٩ ، كتب ارنولد شونبرغ : ((**عندما أضع موسيقاي ، أقرر ما أكتب من خلال الشعور فقط ، من خلال الشعور بالشكل الذي يملي علي ما يجب كتابته ، وكل ما عدا ذلك مرفوض . وكل جملة موسيقية أضعها تقابل ضبطا في النفس ، ضبطا لمتطلبات التعبير ، وربما بالاضافة الى ذلك الى منطق شديد القسوة ، بالرغم من أنه لا شعوري ، من أجل البناء الهارموني**)) . وأكد كاندينسكي(٢٠) بدوره على معنى ((**الضرورة الداخلية**)) التي تحرض الفنان ، والمشابهة للضرورة الشعورية التي تكلم عنها شونبرغ : ((**اللون هو ملامس الآلة والعين هي المطرقة، والنفس هي بيانو متعدد الاوتار ، والفنان هو اليد التي عندما تلمس هذا الوتر أو ذاك ، تضع النفس الانسانية في حالة اهتزاز حسب طريقة منظمة سلفا ، من الواضح اذن أن الانسجام في الالوان يجب أن يقوم فقط على مبدأ التوافق بين المضارب من أجل الوصول الى النفس البشرية ، وهو الهدف ... هذا الاساس يجب أن يوضع كمبدأ للضرورة الداخلية**)) .

أما كلي من جهته فكان مختلفا بمزاجه عن كاندينسكي ، وكانت له مفاهيم أخرى تجاه العالم ولكنه كان يتحرك في نفس البيئة الثقافية ، قريبا من الفنانين والموسيقيين في مونيخ . كانت مشكلة الواقع بالنسبة له تجد حلها ليس في رفض العالم الحسي بحثا عن روحانية منسجمة في الشكل ، بعيدة عن كل ما هو مادي ظاهر ، ولكن في العلاقة بين شخصية الفنان المتشابكة ، التي تنشأ عن تعدد وتشابك ردود الفعل البصرية والنفسية تجاه العالم الحسي ، والوجدان الذي يضعه في عمله ، في انتاجه ، ضمن معطيات الاسلوب الذي يحافظ على علاقته بواقع الظاهرة الخارجية ، ولكنه يرتقي بها من خلال تنظيم



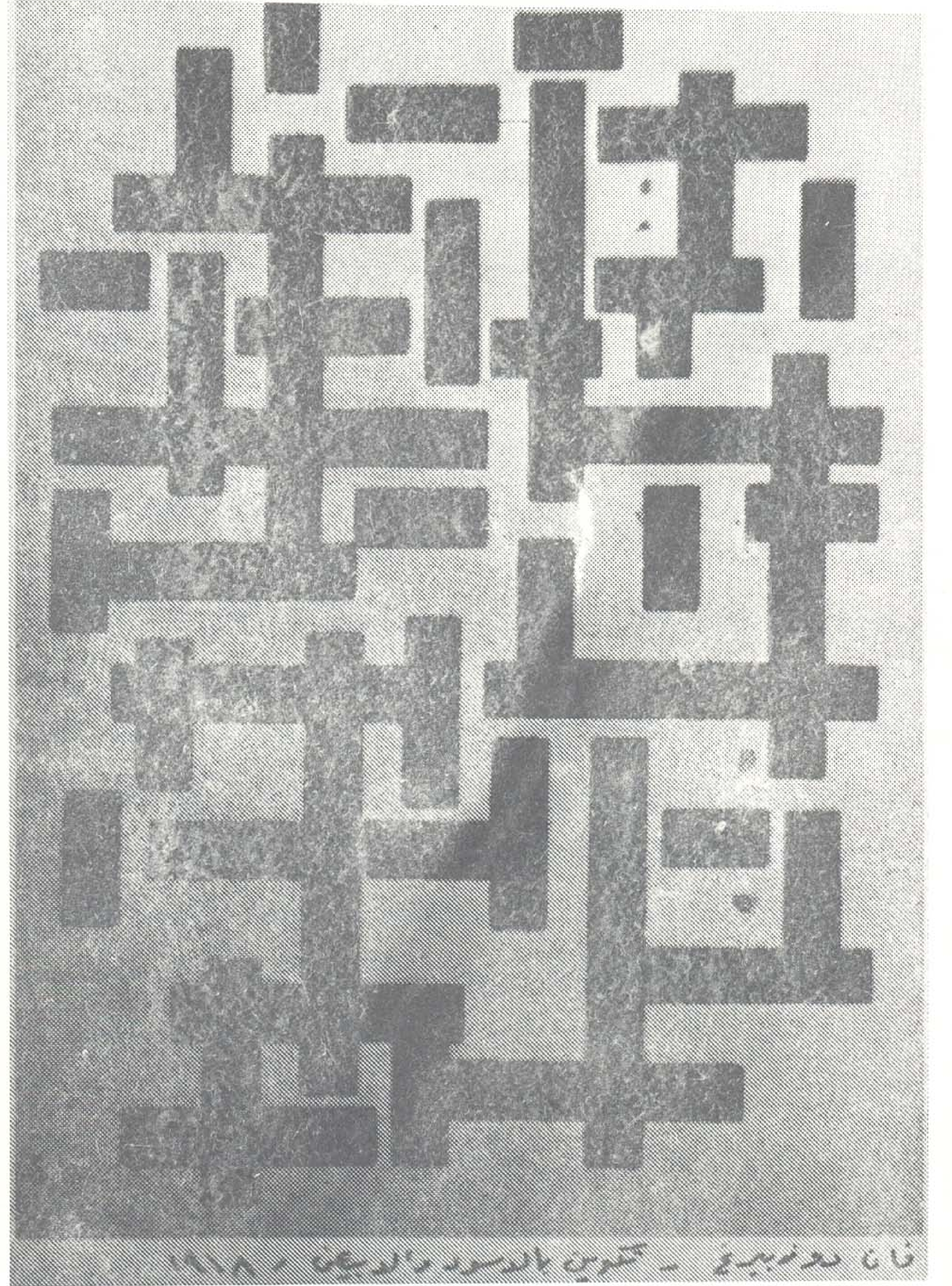
ال ليسيتسكي ـ حكاية مربعين / ١٩٢٠

ليستيسكي



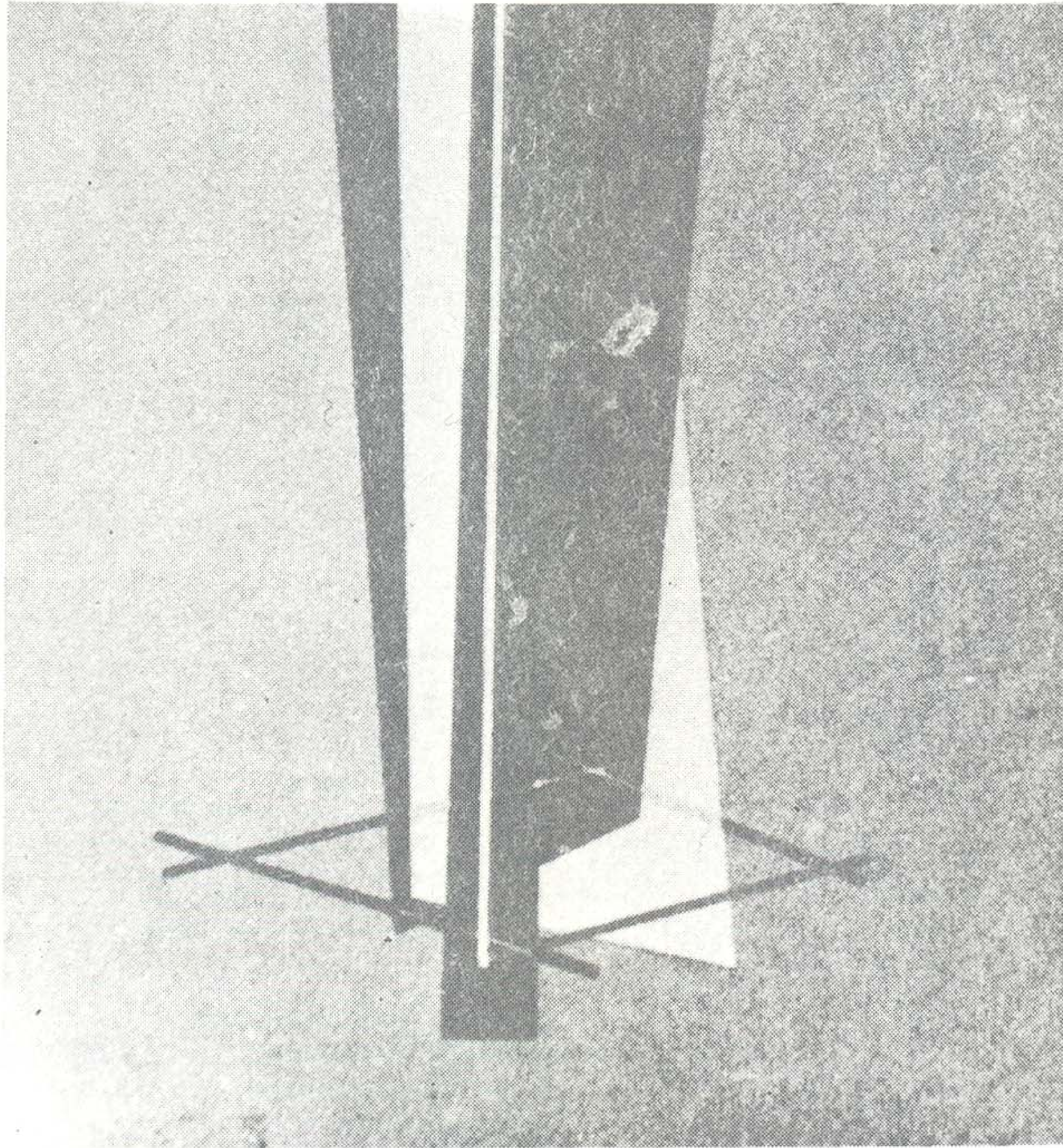
ارب رسوم تاو بير ارب ركبين / ١٩٤٣

آرب



فان دوزبيرغ ـ تكوين بالاسود والابيض ، ١٩١٨

ڤان دويزبرغ



موهولي ناجي ـ بناء ، ١٩٢٢ - ١٩٢٣

موهولي ناجي

الوسائل التكوينية ، واللون والنور .

وعندما وجد كلي نفسه وحيدا ، في فترة الحرب التي شتتت مصوري الفارس الازرق بعد وفاة مارك وماكيه ، دفعه التأمل العميق حول امكانيات تأويل الواقع لكتابة مايلي في يومياته : « كل مايحدث ماهو الا رمز ، ان ما نشاهد هو نسب ،وامكانياتووسائل . الا أن الحقيقة الاصلية ، تبقى من حيث المبدأ غير مرئية » . وهكذا وجب امتلاك هذه الحقيقة غير المرئية ، لان الفنان رفض التأمل السهل ، وراح بالعكس ، يعمل منطلقا من تجربته كانسان وتجربته كفنان ، وهذه الاخيرة في تجربة اللغة التصويرية ، لغة الشكل واللون والخط . عليه ان ينتج « معرفة »(٢٠) وليس عرض شيء معروف من جديد ، توضيح المعنى المختبىء خلف الاشياء ، وكذلك معنى تشابك العلاقات بين هذه الاشياء والانسان .

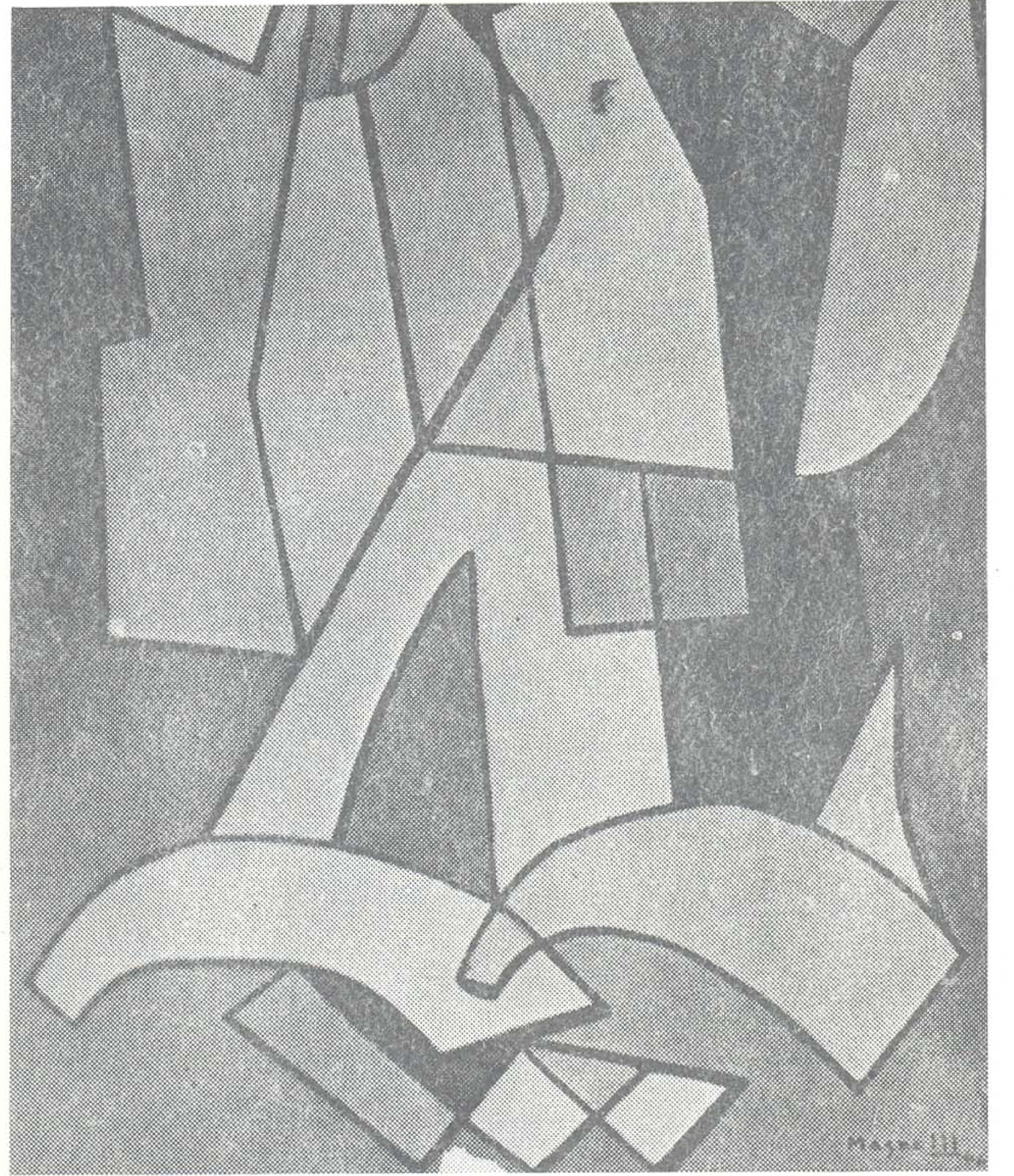
وفي عام ١٩٢٠ نشر كلي بحثا عن عقيدته فيالابداع « الاعترافات المبدعة »(٢١) وهو موقف وجداني عميق لمعنى الواقع تجاه تجربته الفنية الخاصة . يقول مؤكدا « أن الفن لا يمثل المرئيات ولكنه يمكن من الرؤية . وطبيعة فن الرسم(٢٢) تقود بسهولة وشرعية الى التجريد ، عندئذ تظهر في العمل الفني الميزات الغريبة والسحرية ، وكل ما يمكن لعين الخيال أن تكتشفه بكل دقة ووضوح . وكلما أتقن الفنان عمله ، مستندا الى عناصر الشكل التي هي مركب التعبير التخطيطي ، فانه يتنبه الى أن الوسائل المناسبة للتمثيل الطبيعي للمرئيات غير ذات جدوى » . يريد كلي بذلك الاشارة الى فكرة العمل غير التام في النقل الموضوعي للطبيعة، والمشكلة ليست في أن نستعير من الطبيعة بعضالعناصر في سبيل البناء الفني للصور المستقلة،ولكنهافي التمكن من استخلاص معنى الواقع الموجود وراء المرئيات بالوسائل الخطية واللونية الصرفة ، الهدف اذن جعل العمل الفني تأكيدا لحقيقة أكثر كمالا ، حقيقة لاتشمل بناء الاشياء فحسب وانما تتعدى ذلك لادراك الاشياء في حقل اكثر عمقا من حقل الرؤية المجردة.يأخذ الفنان على عاتقه مهمة هذا البحث ، وهي مهمة مقرونة بدوافع اخلاقية ، فهو في ابداعه لعمله ، عليه أن يستخدم تجربته في الشكل ، ولكن بدون اهمالالتجربة المرئية ، ومن زاوية أعمق انسانية ، تجربته في الحياة،

ان التجريد يغدو ضروريا عندما يستحيل التعبير بوسائل التمثيل الطبيعية ،عن هذه الاحاسيس المعقدة، التي هي في نفس الوقت حسية ونفسية . ولتحقيقها، أي لاخراجها الى الوجود بطريقة ملموسة ، يجد الفنان في متناول يده الوسائل الخاصة للتعبير التخطيطي (الغرافيكي) : « النقاط والخطوط والسطوح والحيز » . من هنا تأتي أهمية تجارب كاندينسكي التصويرية والنظرية حتى بالنسبة لكلي .

كتب كاندينسكي يقول : « يمكن للشكل ان كان صورة لشيء (واقعي أو غير واقعي) أو تعريف تجريدي لحيز ما أو لسطح ما ، يمكنه أن يقوم ويكتفي بنفسه». على كل حال فان كاندينسكي يختلف عن كلي :بالنسبة له ، كان من المستحيل العودة الى اتفاق بين الشكل المبدع والظاهرة المرئية ، وكان رد الفعل تجاه مايسميه المادية ، يقع تجاه اعتراض قابل للعودة الى الواقع الظاهر ، كان يكفيه ذلك الانسجام ، مع جو نفسي معين ، للارتفاع والفنان الى مافوق ماديته ، الى الروحانية .

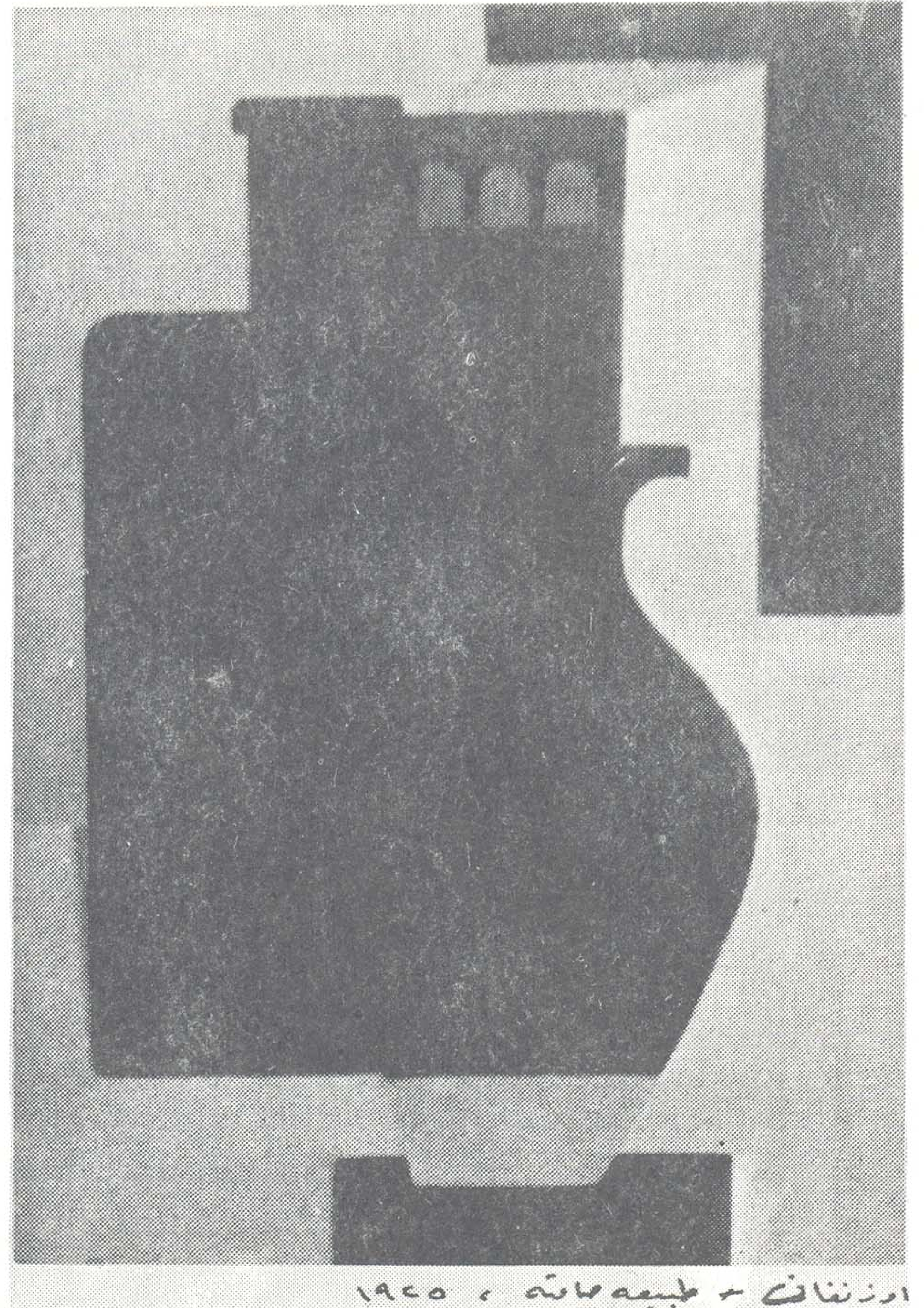
ومع أن هذه الافكار كانت قد طرحت في مجال الفارس الازرق وتوسعت فيما بعد بواسطة كاندينسكي وكلي في البارهاوس[٢٢] ـ دار البناء ـ بين عامي (١٩٢١ ـ ١٩٣١) ، علينا أن لا ننسى فنانين آخرين، قبل الحرب العالمية ، عملوا في خط لا تشخيصي . فالنحات برانكوزي (١٨٥٧ ـ ١٨٧٦) الذي يصعب تحديد تاريخ فاصل بين عمله التشخيصي واللاتشخيصي، حاول في بناء منحوتته القبلة ، بذلك الثقل في الحجوم، أن يبتعد عن أي تمثيل واقعي ، وأكد منذ عام ١٩١٠ على التصرف بالصورة حتى توصل الى اشكال بيضوية. وفي عام ١٩٠٩ صور لاريونوف (١٨٨١) لوحة **الكأس** ، التي كانت مقدمة لاعماله اللاتشخيصية الحقيقية بعد عامين أو ثلاثة . وفي عام ١٩٠٩ نجد اللوحة المائية **كاوتشوك** لفرانسيس بيكابيا (١٨٧٩ ـ ١٩٥٣) التي تعتبر كذلك من أولى الاعمال اللاتشخيصية . أما الفنان التشيكوسلوفاكي كوبكا (١٨٧١) الذي كان يقيم في باريز ، بدأ في ١٩١٠ بلوحته **(ليلية)** أبحاثه التجريدية التي قادته في الاعوام التالية الى فن قائم على نوع من الهندسة ، مبنى على ايقاعات شاقولية او دائرية ومنحنية ، كما في لوحته **لحن بالاحمر والازرق** في عام ١٩١٢ ، وفي لوحته **اقراص نيوتون** من نفس العام . هذه اللوحة الاخيرة تقرب كوبكا من دولوني (١٨٨٥ ـ ١٩٤١) المصور الذي تحدث أبو لينير بصدده في كتابه ـ مصورون تكعيبيون ـ عن تكعيبية أورفيه :

« فن تصوير تكوينات جديدة بعناصر غير مأخوذة من الواقع المرئي ولكنها بكاملها من ابداع الفنان الذي ألبسها واقعية غاية في القوة » .



ا- مانيلي - حركة متوازنة ، ١٩٤٦

مانيلي



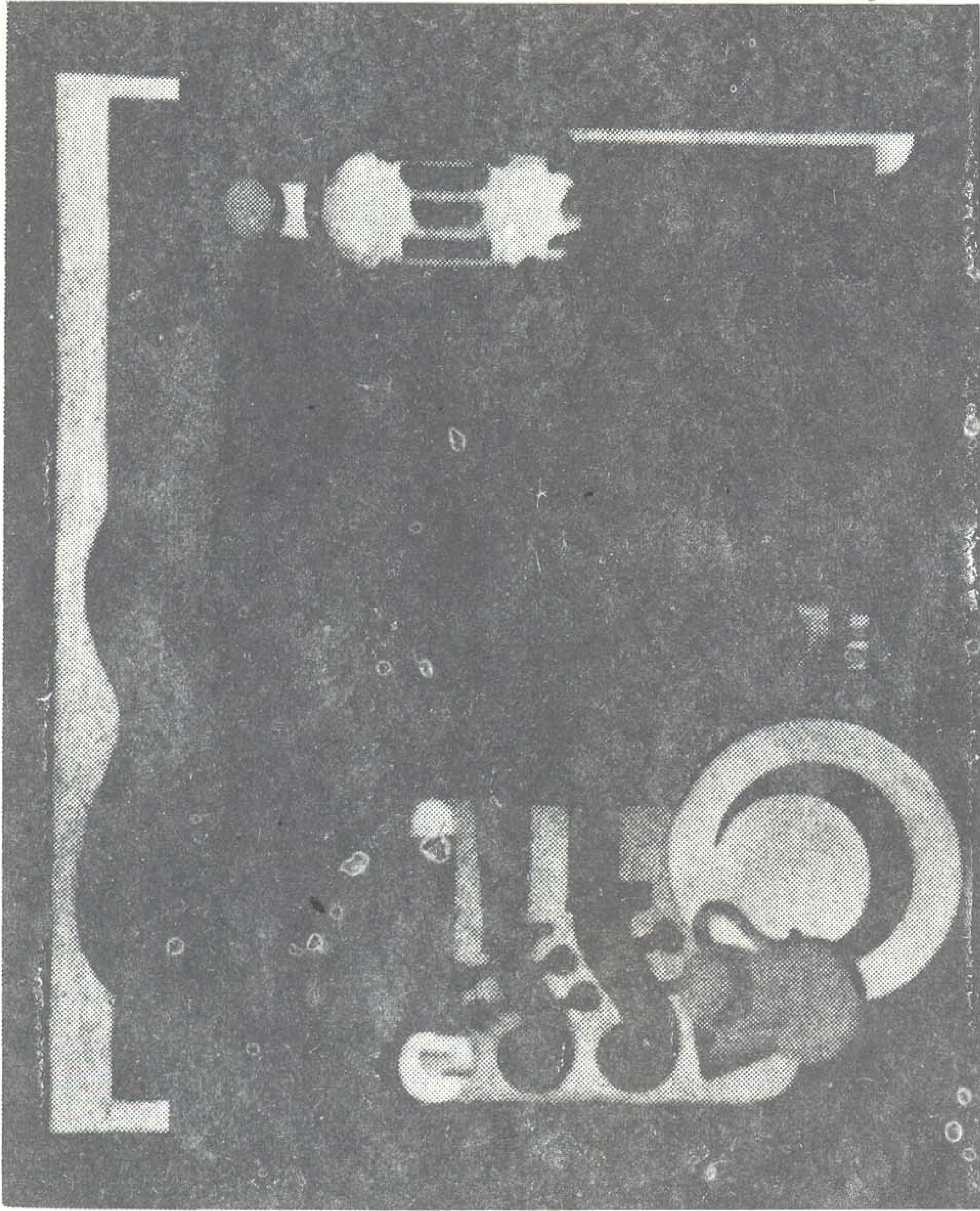
اوزنفان - طبيعة صامتة ، ١٩٢٥

اوزنفان

وبالرغم من أن (روبير دولوني) وصل متأخرا الى التصوير اللاتشخيصي وذلك بعد مجموعة النوافذ في عام ١٩١٢ ، التي كانت لاتزال تنتسب بعض الشيء الى الواقع المرئي ، فانه يبقى أحد الفنانين الاشد تأثيرا على الطلائع الاوروبية في ذلك الحين ، على كل يجب استبعاد فكرة تأثيره المباشر على كاندينسكي ، لانها لا تستند على أساس ، فكما رأينا كان (كاندينسكي) قد نشر خطته ، وان كان على الصعيد النظري في عام ١٩٠٩ ، ولكنه لا يمكن نكران التأثير الذي احدثه (دولوني) على كلي ، اذ أن كلي عرفه شخصيا في باريز عام (١٩١٢) وترجم عنه لمجلة (دير شترن) ، بحثه في النور الذي كتبه في صيف عام ١٩١٢ . ان ألوان ونور (دولوني) يؤكدان انحدار هذا الفنان الافرنسي المباشر من الانطباعيين والتجزيئيين . ويكمن حجم مساهمته الكبير لنمو التصوير اللاتشخيصي في تأكيده على عنصر النور، باعتباره تضاد مترافق زمنيا مع الالوان حسبما جاء في القوانين التي نشرها شو فرول . كتب في بحثه عن الالوان : « **لكي يصل الفن الى حدود السمو يجب أن يقترب من الرؤيا المنسجمة : الوضوح . والوضوح هو لون ونسب ، هذه النسب تتألف من مجموعة اوزان مترافقة زمنيا مع الفعل . وهذا الفعل يجب أن يكوّن الانسجام التمثيلي ، الحركة المترافقة ، (الترافق الزمني) للنور الذي يمثل الواقع الوحيد ، فالحركة المترافقة تصبح اذن الموضوع ، وهو الانسجام التمثيلي** » .

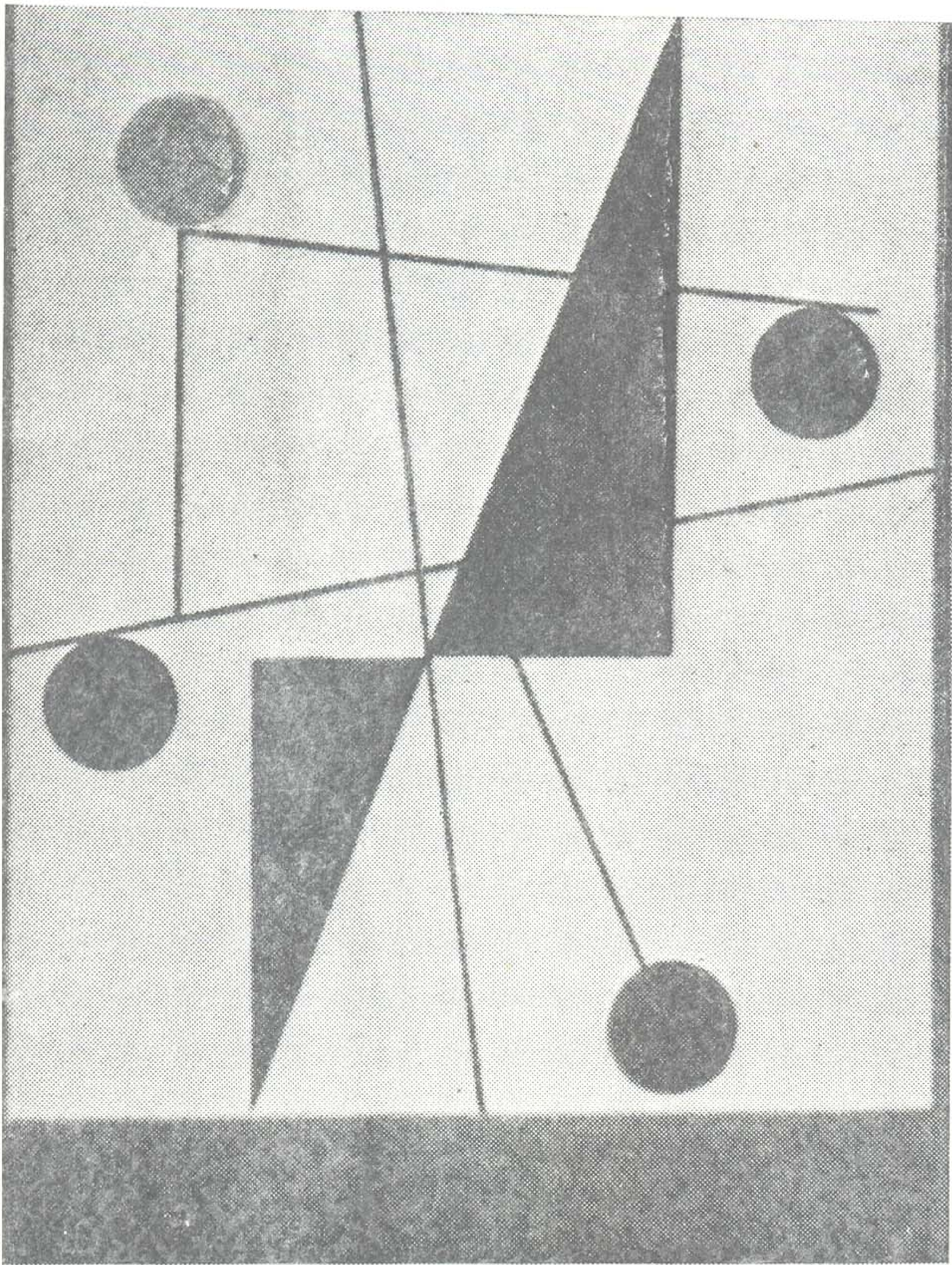
كان يعيش في تلك الفترة في باريز مصوران أميركيان ، راسل ـ وهمو معماري كذلك ـ (١٨٨٦ ـ ١٩٥٣) و (ستانتون ماكدونالد رايت)(٢٠) (١٨٩٠)، اقتربا بدورهما من تعاليم وحلول (دولوني) فيما يتعلق الترافق الزمني .

بينما كان يحدث ذلك في فرنسا ، يجب أن نذكر الاعمال اللاتشخيصية التي صورها بالا الايطالي . وفي المانيا ، كان موندريان ، انطلاقا من التكعيبية ، يعمل من خلال رؤياه الهندسية الصرفة المقتصرة على بعدين فقط ، وكانت الطليعة الروسية تساهم مساهمة كبرى في نماء اللغة التجريدية ، فاشعاعية لاريونوف كانت أولى الحركات الفنية اللاتشخيصية التي قامت منذ عام (١٩١١) في موسكو ، وانتسبت اليها الفنانة ناتاليا كونتشاروفا ، وقد نشر برنامج هذه الحركة عام ١٩١٣ : « **كان من الضروري ايجاد نقطة انطلاق ليتمكن فن التصوير ، مع احتفاظه بالحياة الواقعية كمحرك ودافع ، من أن يجد شخصيته الحقيقية . . . فاللوحة تعطي انطباعا بانها تنزحلق وتكاد تكون خارج الزمان والمكان ، وتنشر شعورا بما يمكن أن نسميه بالبعد الرابع ، لان الطول والعرض بالاضافة لعمق**



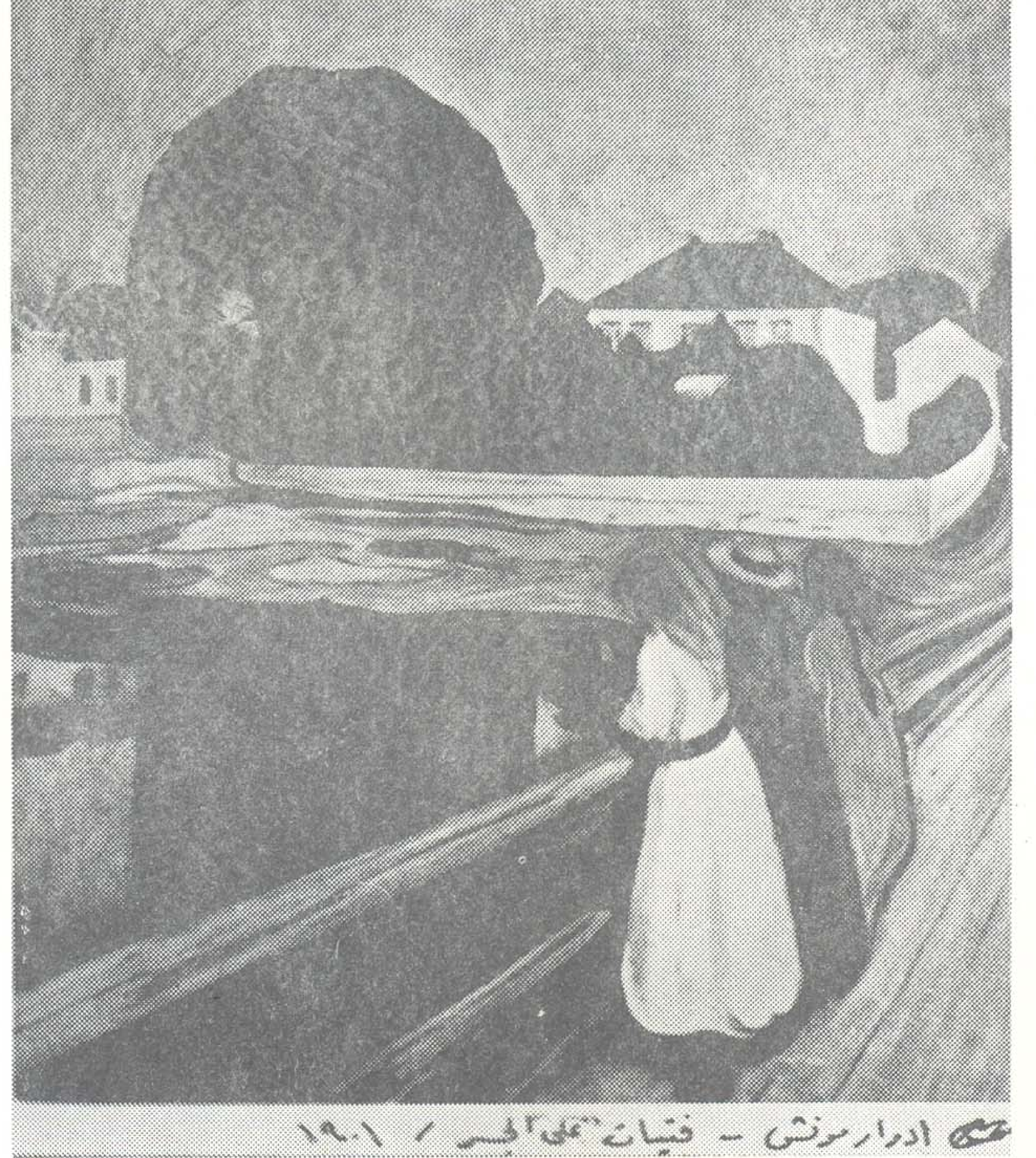
لوكوربوزييه ـ طبيعة صامتة ، ١٩٢٠

لوكوربوزية



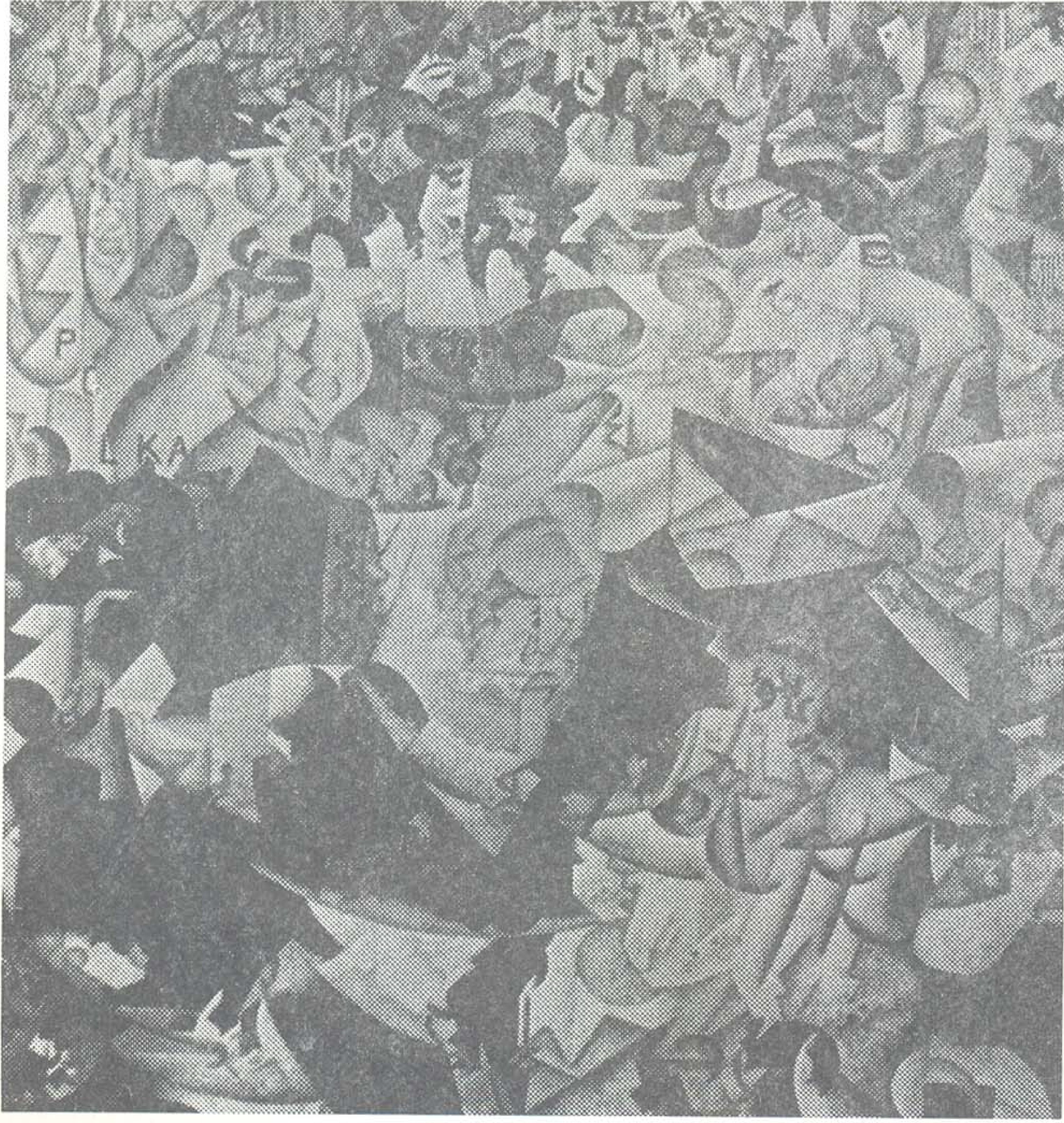
صوفي تاوبير ـ غواش ، ١٩٢٧

صوفي تاوبير



ادوارد مونش – فتيات على الجسر / ١٩٠١

مونش



جينو سيفيريني – حركة في مرقص ، ١٩١٢

سيفيريني

أشعاعات اللون ، هي العلامات الوحيدة للعالم الذي يحيط بنا . وكل المشاعر الاخرى التي تبعثها اللوحة ألينا لها طبيعة مختلفة تماما . هنا يبدأ فن تصوير اللوحات حسب طرق يمكن أن تنجح فقط اذا اتبعت قوانين اللون الدقيقة وقوانين طرحه على القماش . هنا يبدأ ابداع أشكال جديدة ، يتعلق معناها وتعبيرها بمقدار قوة اللون والوضع الذي يحتله بالنسبة لباقي الالوان . هنا يبدأ الانحطاط الطبيعي لكل الاساليب والاشكال الموجودة في الفنون السابقة ، لانها ستكون كالحياة ذاتها ، ليست سوى عناصر صالحة فقط للتعبير وللبناء الاشعاعي في اللوحة ، هنا يبدأ الاستقلال الحقيقي للتصوير وتبدأ نهضته استنادا الى الوسيلة الوحيدة الاساسية وهي قوانين التصوير الصميمة

وبالرغم من مناقشات الفنانين الروس المتعددة ضد الحركة المستقبلية ، وبالرغم من أن (لاريونوف) نفسه كان فيما بعد من أشد خصوم مارينيتي ، عندما قام هذا برحلته الثانية الى روسيا ، فان الاشعاعية كانت تقترب بنتائجها من المستقبلية ، اذ أن حركة النور و (الخطوط الموجهة)(٢٤) كانت تقابلها ، بمعنى أو باخر ، الاشعة الضوئية ، العنصر الرئيسي لدى الاشعاعيين .

لقد ركزت حركة « التسامي »(٢٥) ، التي أسسها كازيمير ماليفيتش (١٨٧٨ – ١٩٣٥) والتي استندت أسسها على الحركتين الوحشية والتكعيبية ، ركزت على الابتعاد عن أي شكل يمت الى التمثيل أو المضمون بصلة ، ويستدل من قول لهذا الفنان على أنه أنجز في عام ١٩١٣ لوحته (مربع أسود على خلفية بيضاء) . ولقد كان هذا التاريخ موضع شك ، لان لوحات (ماليفيتش) في العام التالي كانت لا تزال محافظة على شيء من الارتباط بالواقع المرئي ، مع أن هذا الواقع كان محوّرا من خلال الرؤية التكعيبية . الا أن احتمال دقة هذا التاريخ مقبول بالرغم من أن البيان النظري لحركة التسامي ، والذي شارك في تحريره الشاعر فلاديمير ماياكوفسكي ، لم ينشر الا في عام (١٩١٥) في مدينة بيتر وغراد . يضاف الى ذلك أنه في العام ١٩١٣ ، قام ماليفيتش باخراج ووضع ديكور أوبرا (نصر على الشمس) تأليف كروشينيك وموسيقى ماتجوسين ، وقد تمكن الفنان في هذا العمل من « ان يحول الممثلين والاشياء ، بواسطة ترتيبات ضوئية خبيرة ، الى صور هندسية » .

نشر بيان حركة التسامي في بتر وغراد وموسكو للمرة الثانية عام (١٩١٦) وقد تضمنه فيما بعد ، عام ١٩٢٠ ، الكتاب الرئيسي لنظريات ماليفيتش « التسامي كعالم للا تمثيل » .

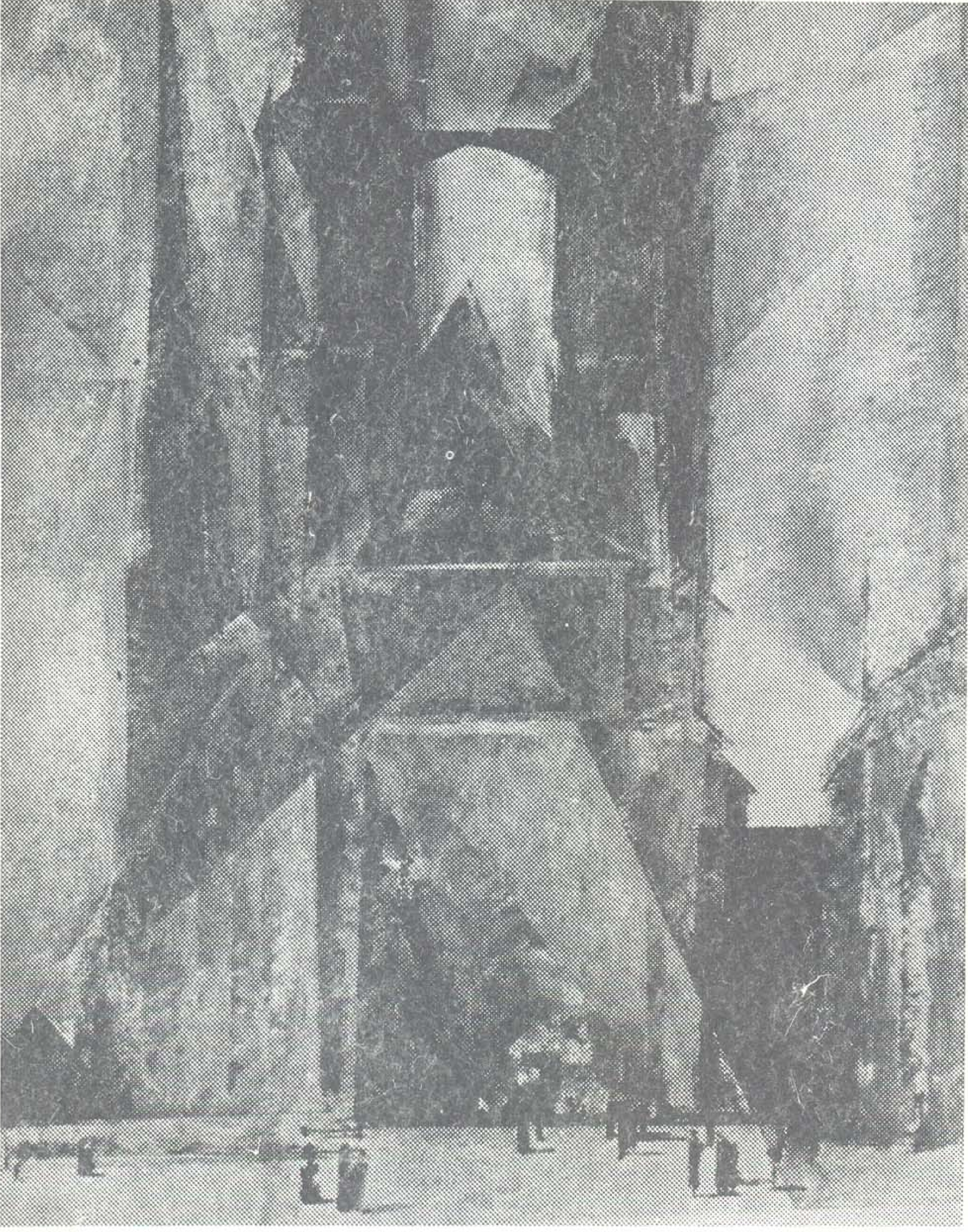
يعتقد (ماليفيتش) أن التمثيل في الفن التشكيلي يشكل عائقا في سبيل الابداع الفني ، لذلك ومع الاعتراض حتى على التشخيص المحدود في التكعيبية ، يجب الغاء أي اشارة تمثيلية ليس للاشياء فحسب وانما لأي فكرة دينية أو سياسية أو اجتماعية ، يقول : « على الفن ألا يكون في خدمة الدين والدولة ،

والا يصف تاريخ العادات ، ولا يكون على علاقة بالاشياء ، لانه باستطاعته أن يقف على قدميه ، بدون أن يمثل (الشيء) ، أي بلا حاجة لينبوع الحياة ولكن بنفسه ولنفسه » . المهم بالنسبة لماليفيتش هو التعبير عن « الحساسية الفنية الصافية » المتحررة من أي غاية ومن « وزن الشيء الذي لا فائدة منه » . لذلك فان التسامي « يفتح للفن امكانات جديدة ، فعندما يهمل ما يسمى باحترام التوفيق مع الهدف ، يغدو في الامكان نقل ادراك تشكيلي معين مثبت على سطح تصويري الى الفراغ ، بمعنى أن الفنان ، المصور ، لا يبقى مرتبطا بسطح القماش ، أي السطح التصويري ، ولكنه قادر على نقل تكويناته من القماش الى الفراغ » .

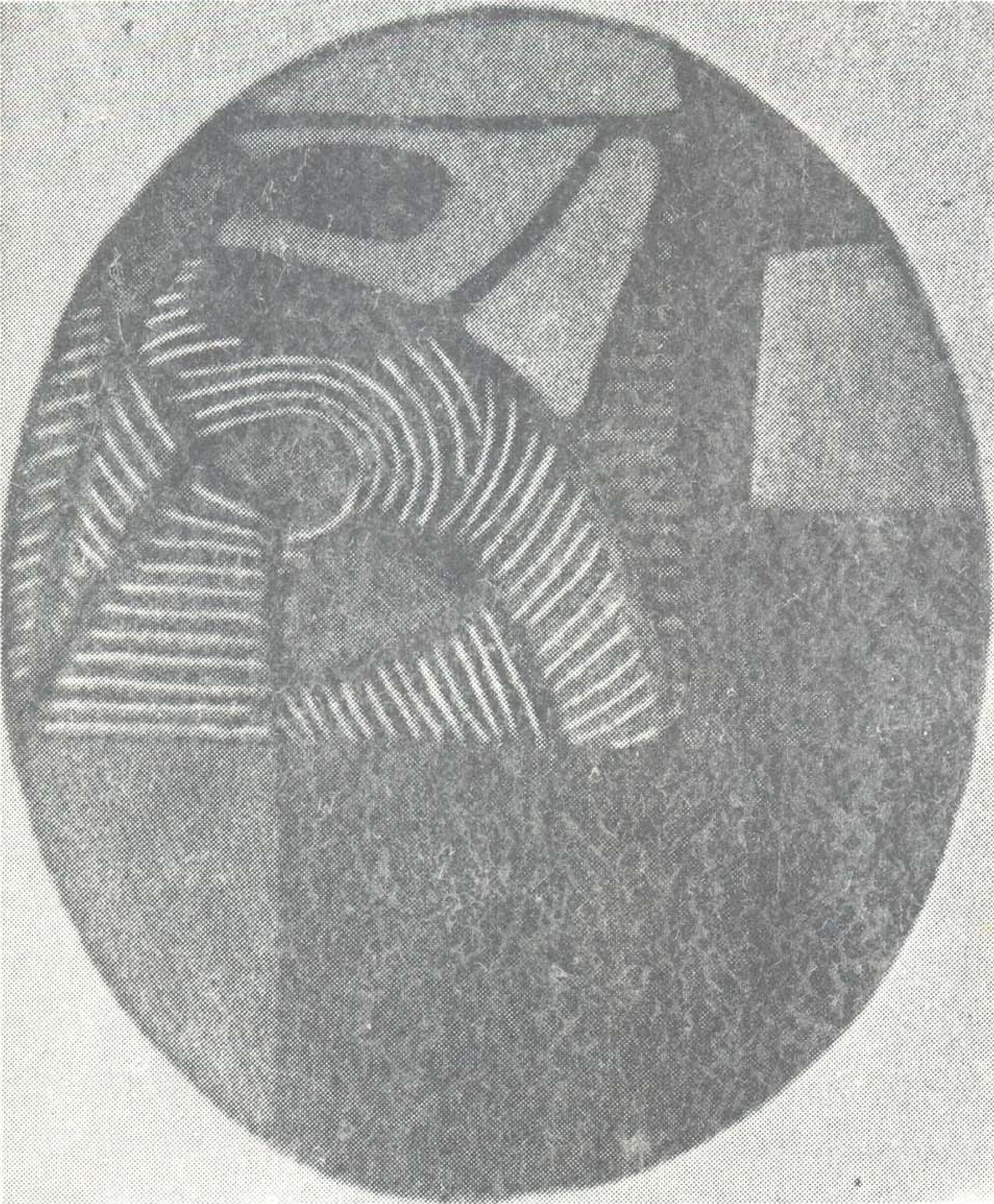
وبينما كان (ماليفيتش) ينجز لوحته المربع الاسود على عمق أبيض ، أخذ فنان آخر ، فلاديمير تاتلين (١٨٨٥ ـ ١٩٥٦) الذي أقام في باريز قبل ذلك بعام وتأثر ببيكاسو ، اخذ يبني تكويناته البارزة التجريدية ، مستخدما موادا مختلفة ـ كرتون ، جص ، خشب ، معدن الخ ... هذه الاعمال وان كانت ترتبط بالتجارب السابقة في هذا المضمار ، التي قام بها التكعيبيون والمستقبليون ، فانها التزمت أهدافا بنائية جديدة . ومن هنا أتت تسمية الحركة التي ترأسها تاتلين بالبنائية .

يقول الفرد هـ . بار عن تاريخ هذه الحركة أنه : « معقد ومتشعب في الاختلاف ... فهو يتوسع في اتجاهين ، أعمال تاتلين بين عامي ١٩١٣ ـ ١٩١٧ وأعمال الاخوين غابو وبيفسنر من عام ١٩١٥ الى عام ١٩١٧ . هذان الاتجاهان يلتقيان في موسكو عام ١٩١٧ » . ان الاختلافات في البداية بين أتباع حركة التسامي وأتباع الحركة البنائية تكاد تكون غير ملموسة . وقد عرض تاتلين وماليفيتش أعمالهما ، غير أنه فيما بعد الثورة الاشتراكية ظهر الخلاف بينهما بشكل واضح ، فازداد من جهة بين تاتلين والكسندر رودشنكو (١٨٩١) ، الذي اقترب في عام ١٩١٤ بحركته اللاموضوعية نحو حركة (التسامي) ، ومن جهة أخرى ، بين غابو (١٨٩٠) ، أحد كبار النحاتين المعاصرين الاحياء اليوم في الولايات المتحدة ، وبيفسنر (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢) ، الذي توفي في فرنسا .

الى جانب هؤلاء الفنانين يجب ذكر ليسيتسكي (١٨٩٠ ـ ١٩٤١) ، وبنائياته التصويرية ، الذي عاش في المانيا وسويسرا بين عام ١٩٢١ وعام ١٩٢٨ ، وعمل متصلا بفنانين طلائعيين مثل آرب وفان دويزبرغ وموهولي ناغي . وفي عام (١٩١٩) قام تاتلين بتصميم نصب عظيم بمناسبة الكومنترن (المؤتمر الثالث للحركة الشيوعية العالمية) ، كان بمثابة قصيدة المذهب البنائي . هذا المنصب كان يجب أن

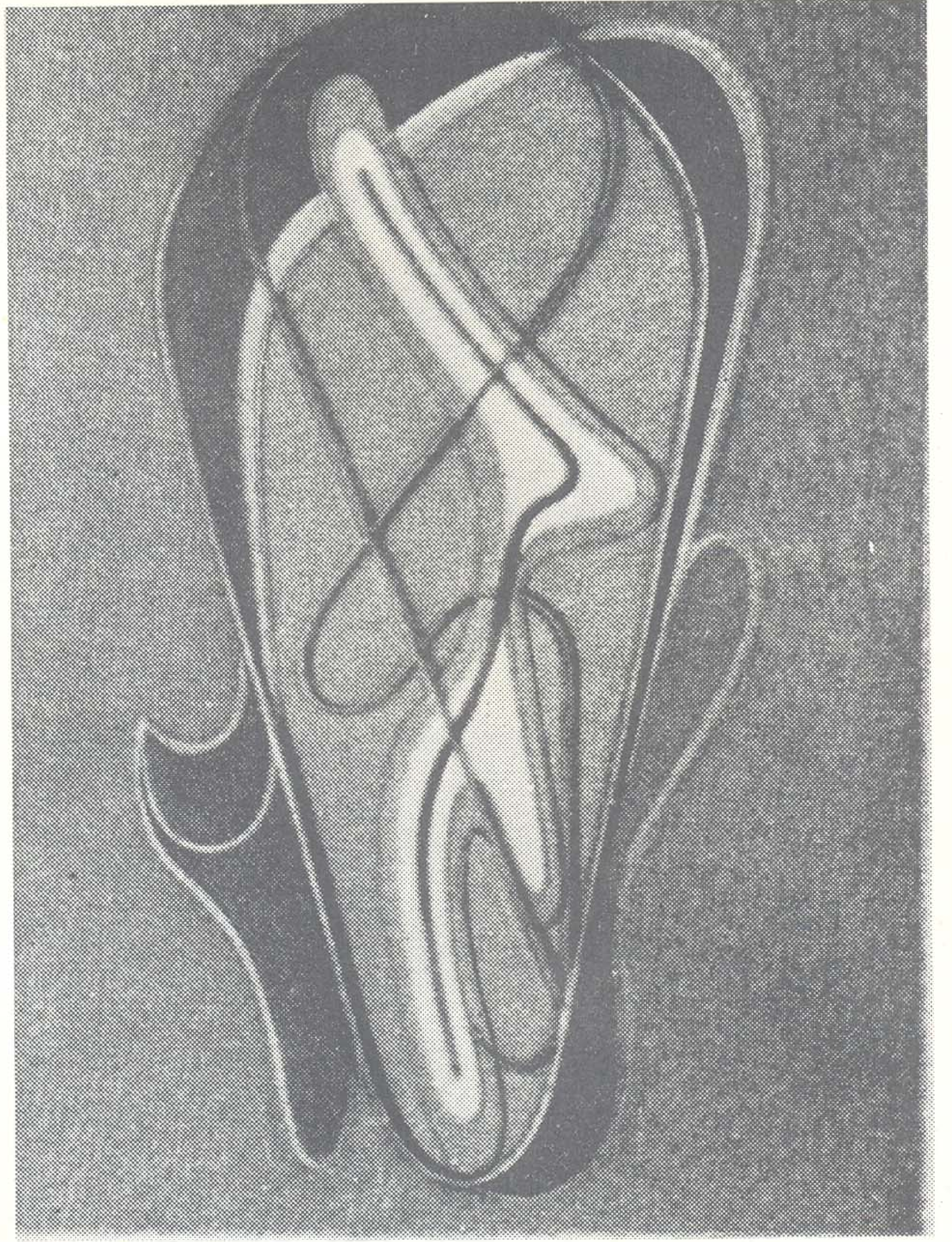


فينغر

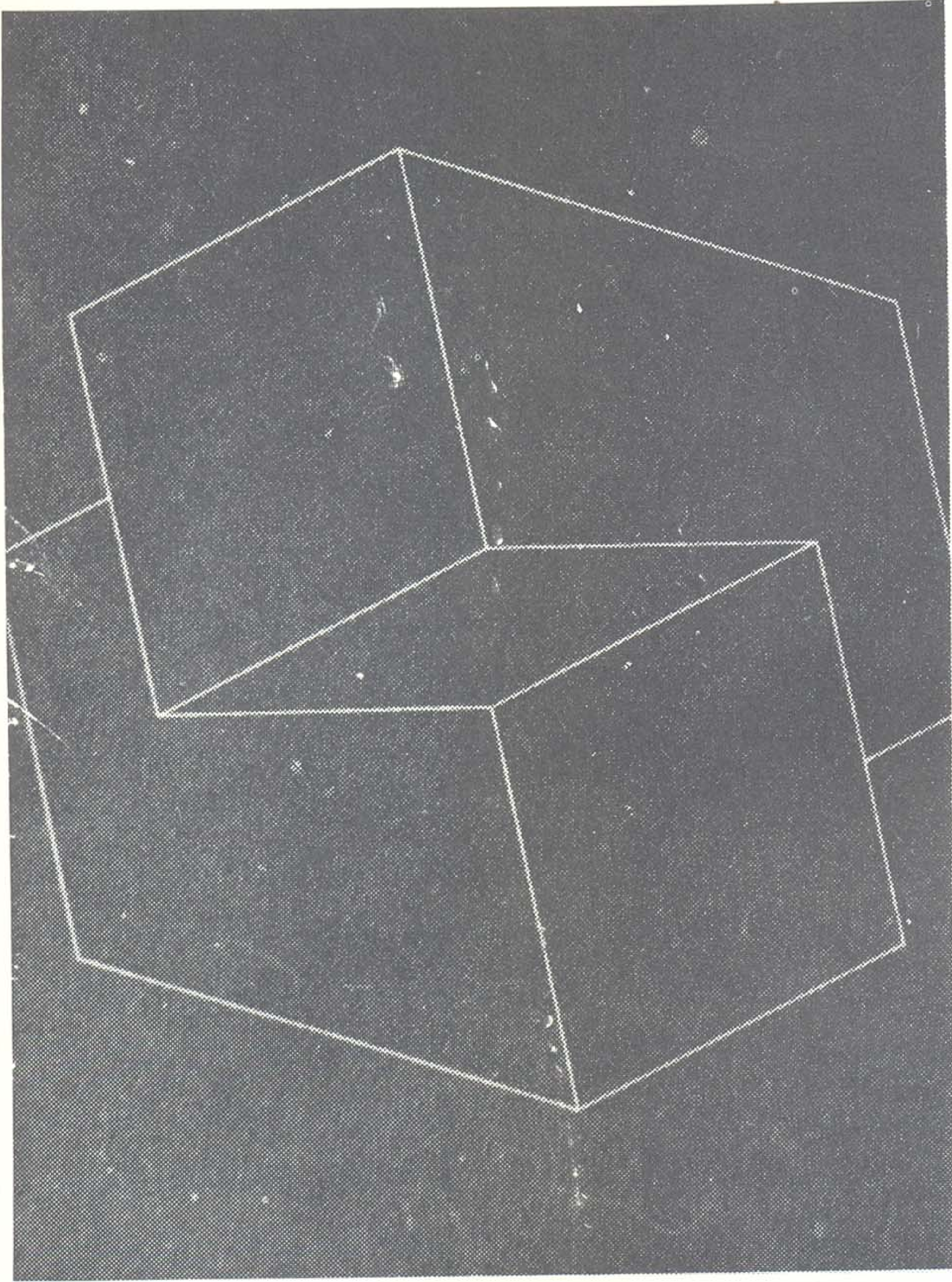


فكتور باسمور ـ موضوع بيضوي بالأبيض والبني والزهري ، ١٩٥١

باسمور



دوميلا - تكوين / ١٩٥٥
دوميلا



البيرز - تكوين / ١٩٥٥
البيرز

يكون ارتفاعه أربعمائة متر ، وبلغ ارتفاع الدراسة التي أعدت له خمسة وعشرون مترا ، ويعتبر النصب التجريدي الاول في عصرنا .

كانت محاولة هؤلاء الفنانين التعبير عن الرغبة في التبديل الاجتماعي ، الذي انتقل اليهم من الثورة التي ساهموا فيها بحماس وقد راحوا في تطرفهم الفني رفض أي اعتبار أو امكانية للعمل في مجال (تصوير الحامل) التقليدية التي تفوقوا عليها وتجاوزوها ، وفي عام ١٩٢٠ نشر رودشنكو وفارفارا ستيبانوفا برنامج **الجماعة الانتاجية حيث يقولون : « يسقط الفن، تحيا التقنية، الدين أكذوبة والفن أكذوبة ، انما تقتل آخر بقايا الفكر الانساني عندما يرتبط بالفن ، تسقط المحافظة على التقاليد الفنية ، يحيا التقني البناء ، يسقط الفن ، الذي ليس لـه سوى التستر على العجز الانساني ، الفن الجماعي في الحاضـر هو الحيـاة الجماعية »** .

وهكذا كان باقي أعضاء الجماعة الانتاجية يتمركزون شيئا فشيئا حول هذه الافكار ، متطلعين الى الهدف البعيد لانتاج فني وظيفي وصناعي ، بينما وقف غابو وبيفسنر ، في مجال البنائية ، معارضين لكل ذلك .

لذا نجدهما ينشران في عام ١٩٢٠ البيان الواقعي ، قبل البرنامج الانتاجي الذي نشره رودشنكو وستيبانوفا بفترة قصيرة .

في تلك الفترة كان بيفسنر يعمل في التصوير ، بينما قام غابو بانجاز المنحوتة (الحركية)(٢٦) ، الاولى وهي عمل يتحرك بواسطة جهاز كهربائي، يخلق بحركته حجما في الفراغ .

لقد غادر الاخوان روسيا عام ١٩٢٢ ، حيث أصبح من الصعب متابعة أبحاثهما ، فمن جهة نجد فنانين اختاروا العزوف عن العمل ، مثل تاتلين ، ورودشنكو، وستيبانوفا ، وماليفيتش نفسه ، ومن جهة اخرى هناك فنانون اختاروا الهجرة الى البلاد الاوروبية مثل غابو وبيفسنر ، كما ذكرنا ، وشاغال وكاندينسكي .

في هذا المجال كتب (ماياكوفسكي) في مقالة له ، في العدد الاول لمجلة ليف : « ان الاكاديميين متفرقين كانوا ، أو في جماعات صغيرة ، بدأوا يقرعون أبواب مفوضي الشعب » .

على كل كانت الحركة البنائية لاتزال تعطي ثمارها ومساهمتها في تقدم المسرح الطليعي الروسي كانت ذات أهمية قصوى : « اذا استحال على الحركة البنائية ، ايجاد الشروط الملائمة للطبائع الروسية ، فانها نجحت كل النجاح في الايهام المسرحي ، فقد أبعدت الخلفيات المصورة ، والزخارف السطحية ورفع البنائيون على

الخشبة العارية هياكل تجريدية قامت مقام الدولاب والاطار ، كما شيدوا بذكاء القلاع والسلالم والاجزاء الدائـرة)) .

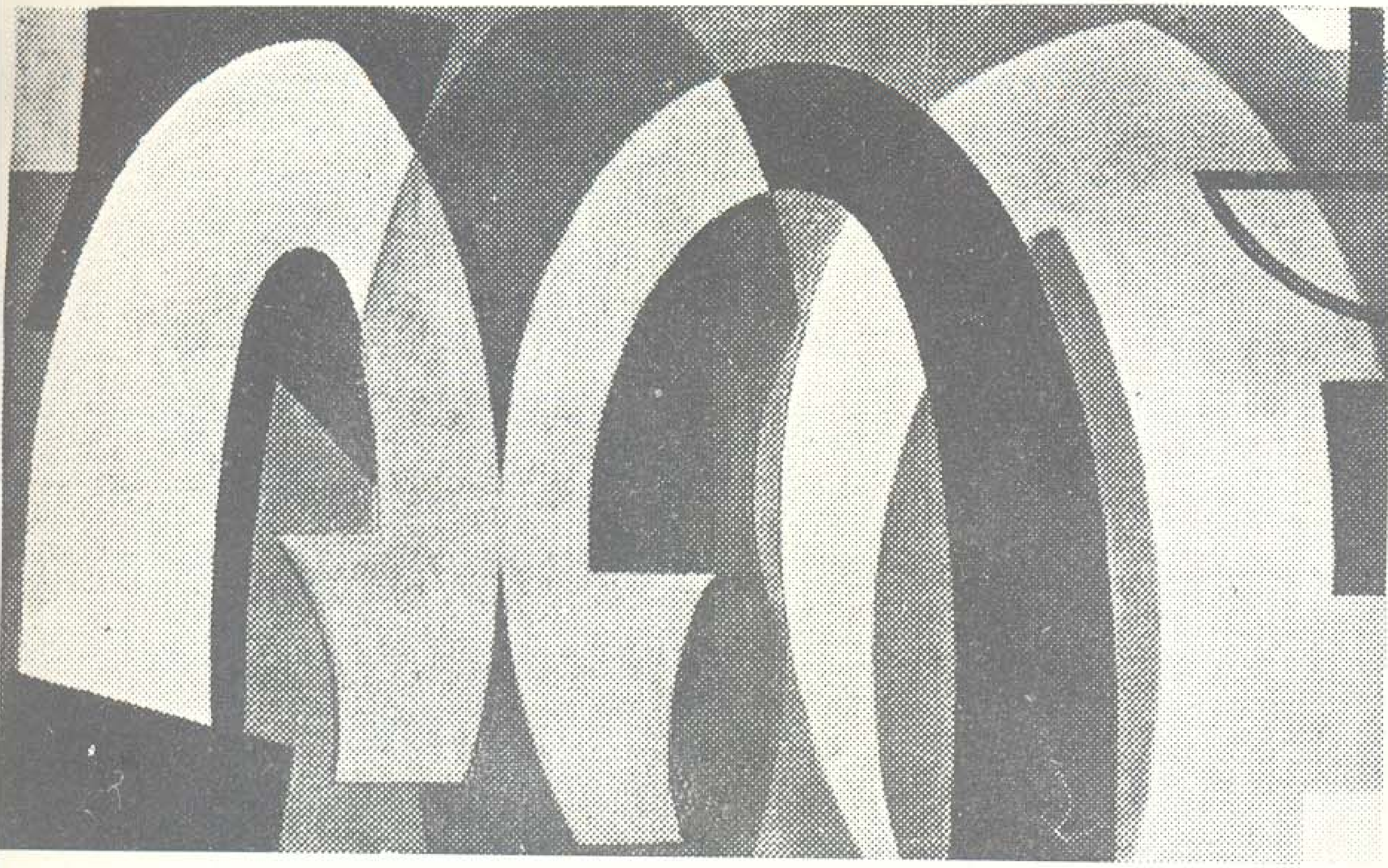
وهكذا لم تكد تزدهر الحركات الطلائعية الروسية حتى راحت تضمحل، بينما عمت الابحاث اللاتشخيصية كل الاتجاهات في اوروبا وظهرت حلول مغايرة لما وضعه كاندينسكي ، ومختلفة في نتائجها ومبادئها عمـا كان مصدر وحي الفنانين الروس .

لقد بدأ البروتومانييلي (١٨٨٨) بانتاج لوحـات تسيطر فيها القيم اللونية ، بينما تنتظم فيها الاشكال حسب ايقاع هندسي ، ودفع ميل هندسي مشابه ولكنه أشد صرامة وصفاء، المصور النحات هانز آرب (١٨٨٧)، الى أعمال مبنية على أساس تناظري تتطلع الى كمال مثالي في علاقة الاشكال على السطح ، فاذا ما اعتبرنا أن التكعيبية كانت بداية الانقطاع فيما يتعلق بالواقع المرئي ، والممر الاجباري الذي انتقل من خلاله عدد من الفنانين الى رؤية هندسية ، يجب أن نشـير الى أن هؤلاء كانوا في موقف مضاد للتكعيبية التي لم تستطع أن تسير بمطلبها الى نتائجه الاخيرة (موندريان) .

ويذكر آرب : ـ ((في عام ١٩١٤ ، قمت بصنع أولى أعمالي الملصقة ، كولاج ـ في باريز ، شارع مونسيني ، وكانت مختلفة جدا عن ـ الاوراق الملصقة ـ التكعيبية ، اذ كانت بنائيـات ساكنة ، متناظرة ، أروقة نباتية مؤثرة ، مدخل الى مملكة الحلم ، وفيما بعد في عام ١٩١٥ ، أنجزت في زوريخ لوحات كولاج تجريدية أو بتعبير أفضل ، حسية ، لانه لم يكن فيها اي أثر للتجريد مستعملا الورق المطبوع والاقمشة المطبوعة ، أوراق وأقمشـة من كـل الالوان ، كانت الصدفة تقودني للعثور عليها ـ أؤكد هنا أن الصدفة هي حلم ـ وقد نظمت هذه المواد المتعددة المظاهر، في خطوط مائلة طائشة ، كانت مقدمة الضجيج الخيالي لحركة الدادا)) . وفي العام التالي كان (آرب) من جملة مؤسسي الدادائية في زوريخ ، هذه الحركة لا يمكن اعتبارها لا تشخيصية بكل معنى الكلمـة ، ولكنهـا قطعت كل رابطة بالتقاليد، ومثلت الاحتجاج اللامنطقي العنيف ضد كل واقع متعارف عليه ، ((وعندما التجأت لاستعارة عناصر أو أشياء مأخوذة من هـذا الواقـع (مسبقة الصنـع) فاني استعملتهـا وقلبت معناها بجرأة)) .

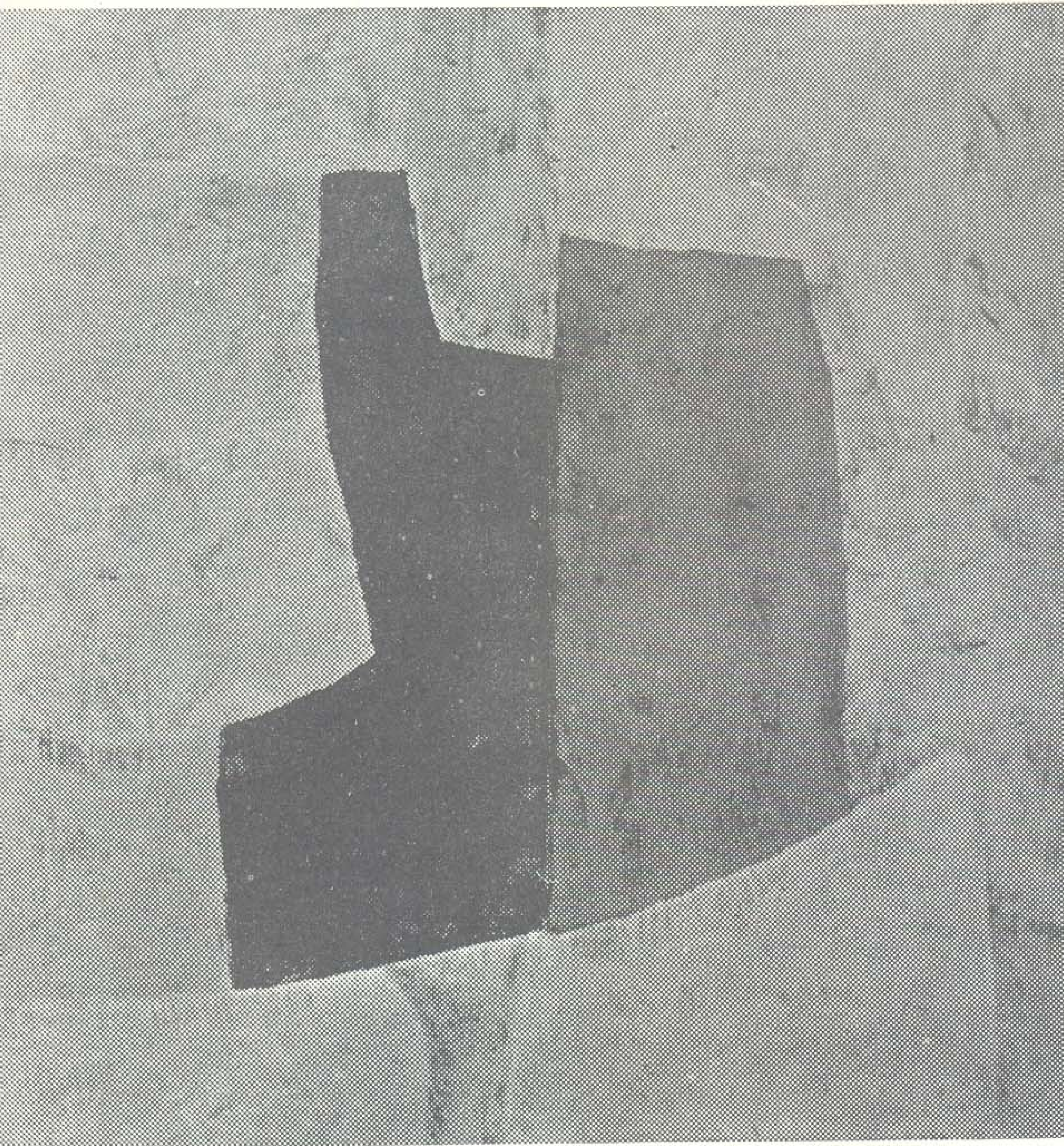
الخلاصة ، كانت الدادائية ، بالرغم من موقفهـا العدائي تجاه التاريخ والتقاليد الماضية والقريبة ، قد حافظت على ذلك المنطق الذي أوصل الى تجاوز المفهوم السائد بين الصورة والتشخيص .

ولقد ساهم أوزنفان (١٨٨٦) في الهجوم على التكعيبية في عام ١٩١٥ ، على صفحات مجلة ـ إلان ـ ونشر في عام ١٩١٨، بالاشتراك مع شارل ادوارجانريه



جورجياني - تكوين / ١٩٥٢

ريـفاني .



سيرج بولياكوف - تكوين / ١٩٥٥

بـولـيـاكـوف



ا. بينيون - أوستندا / ١٩٤٧

بيـنيوت

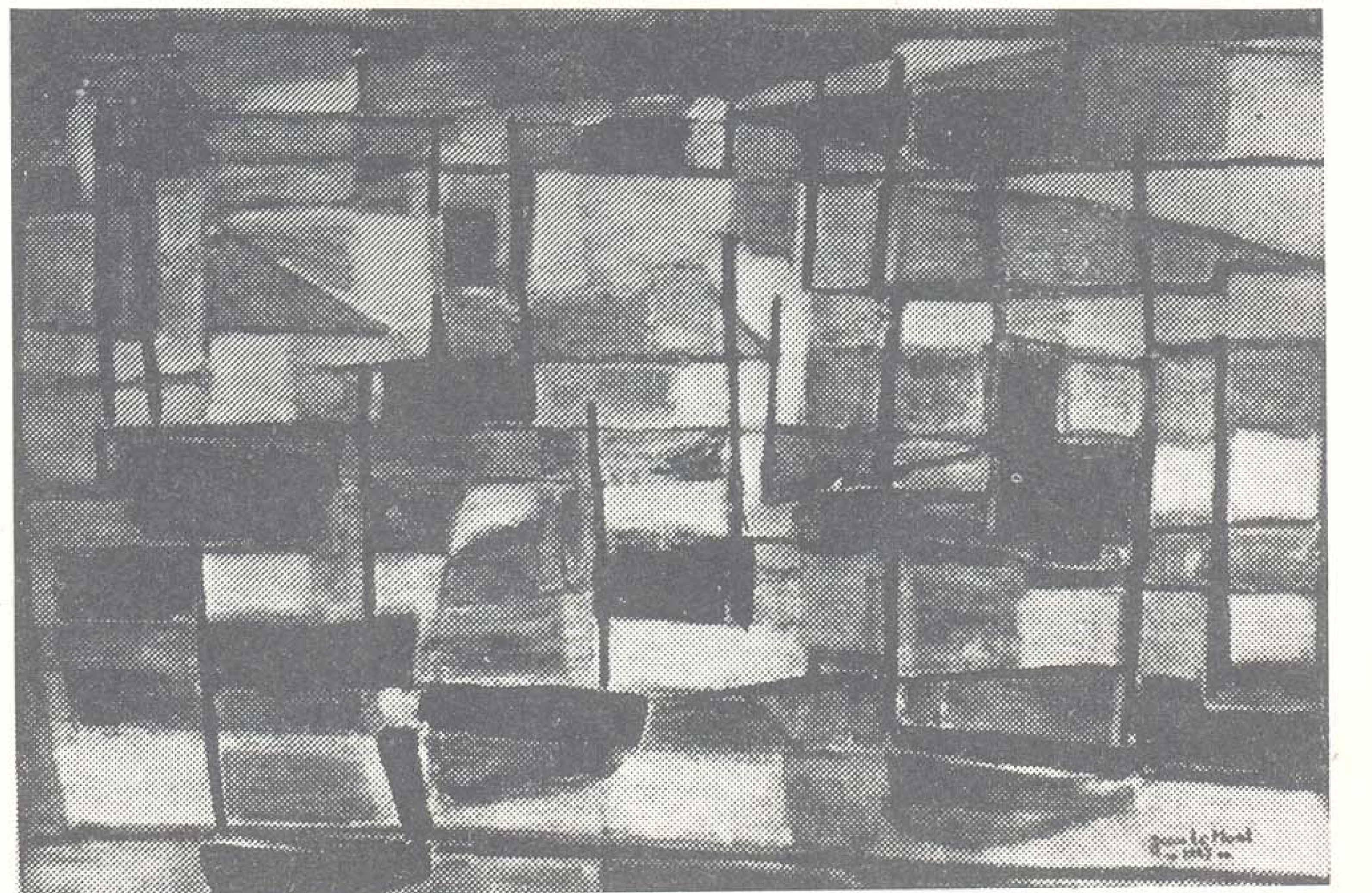
(الكوربوزيه) كتاب ــ بعد التكعيبية ــ كان بمثابة تثبيت نظري لفكرة « الصفاء » وشاعرية الآلة والرقم، ولكن الفئة التي ذهبت بعيدا في التبسيط الهندسي وعلى أساس البعدين كانت مجموعة الفنانين الهولنديين الذين أسسوا في مدينة لارن عام ١٩١٧ مجلة وجماعة الاسلوب ــ دي ستيل ــ . وكان أول مؤسسي هذه الجماعة تيوفان دويزبرغ (١٨٨٣ ــ ١٩٣١) بييت كورنيليس موندريان ، فيلموس هوسزار (١٨٨٤) ، المعماري جاكوبوس جوهانس أود (١٨٩٠) ، والشاعر آ كوك . انضم اليهم فيما بعد النحات جورج فانتونجيرلو (١٨٨٦) والمصوران بارت فان ديرليك (١٨٧٦ ــ ١٩٥٨) وجينو سيفيريني ، والمعماريان روبرت فان هوف (١٨٨٧) وجان ويلس (١٨٩١) . كما انضم اليهم فيما بعد عدد من الفنانين لم يكونوا جميعا من الهولنديين أمثال: سيزار دوميلا نيووينهويس (١٩٠٠) الذي التحق بالمجموعة عام ١٩٢٥، والمعماريان كورنيليس فان ايستيرين (١٨٩٧) . وكيريت توماس ريتفلد (١٨٨٨) اللذان التحقا في عامي ١٩١٩ و١٩٢٣، وكان بين الذين ساهموا فنانين من بلاد أخرى ومن اتجاهات أخرى ، فمثلا آرب تعاون مع (دي ستيل) بعد أن تلاقى بموندريان في باريز عام ١٩٢٦ . والمصور الالماني (هانز ريشتر) (١٨٨٨) ــ الذي كان قد ساهم في الحركة الدادائية وانتج في عام (١٩٢١) شريطا سينمائيا قامت صوره على المستطيلات فقط ، فاثار انتباه (فان دويسبرغ) ، انتسب بدوره الى المجموعة الهولندية .

ضمّن هؤلاء الفنانون ، في العدد الاول من مجلتهم ، دعوة صريحة الى المساهمة في حركتهم وجاء فيها : **ــ « ان هدف هذه المجلة ، العمل بشكل ما ، لنشر معنى جديد للجمال ، انها تريد اطلاع الانسان الحديث على تلك الافكار الجديدة التي ظهرت في حقل الفنون التشكيلية ، كما تريد توطيد المبادىء المنطقية لاسلوب في طور النضوج ، يرتكز على علاقة أوضح بين روح العصر ووسائل التعبير ، ويقف في وجه فوضى المفاهيم القديمة التي قامت على منطلقات شخصية مستقلة عن بعضها البعض، بالرغم من تشابهها من حيث الاساس».**

فالموضوع اذن كان توضيح موقفهم ، والتقدم في البحث عن لغة تهمل أي شيء يتنافى مع مفهوم التشكيل الصرف ، وتستخدم وسائل تعبيرية تنحصر في جوهر العلاقات على المستوى ذي البعدين فحسب ، كتب موندريان : « لقد انتبهت ، شيئا فشيئا ، الى أن التكعيبية لم تقبل النتائج المنطقية لمكتشفاتها الخاصة،

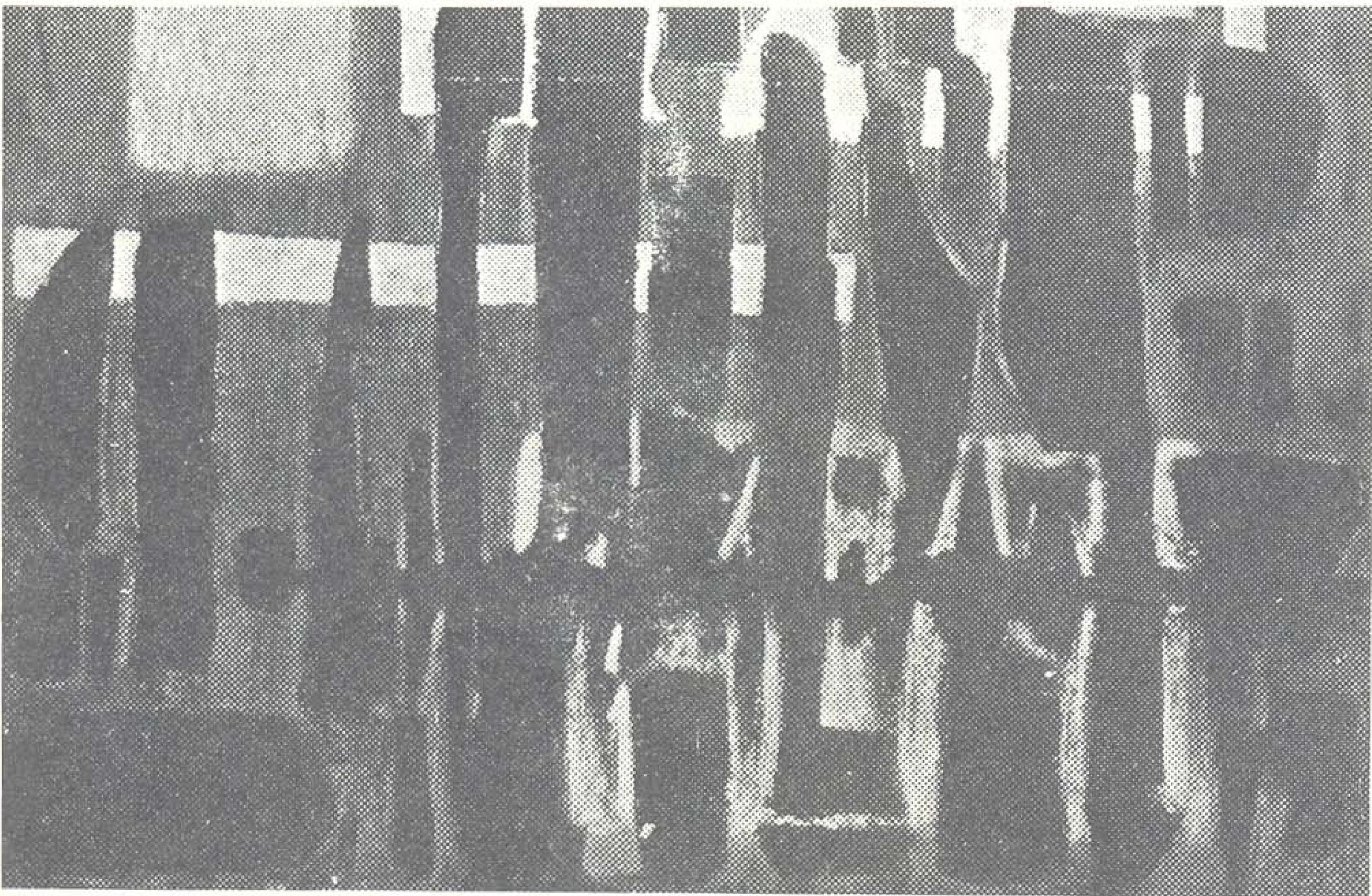
فهي لم تتوسع في التجريد لتصل الى هدفه النهائي ، أي التعبير عن واقع مطلق ، ولقد شعرت أن واقعا كهذا لا يمكن أن يقوم الا على التشكيل الصرف ، هذا التشكيل في جوهر تعبيره مستقل عن العاطفة والمفاهيم الذاتية ... ان مظاهر الاشكال الطبيعية تتبدل، ولكن الواقع يبقى ثابتا ، فمن اجل ابداع حقيقة مطلقة ، يجب ارجاع الاشكال الطبيعية الى « عناصرها الثابتة» من حيث الشكل ، والالوان الطبيعية الى ألوان اولية، ولم يكن الهدف ايجاد أشكال معينة جديدة ، أو ألوان معينة جديدة ، بكل مالها من صفات ، وانما العمل لابطالها في سبيل وحدة أشمل » .

كانت غاية (موندريان) وزملائه ايجاد « واقع ثابت » ، غير خاضع لاي تبديل، أو تأويل ذاتي، وحتى أي تغير ناتج عن التتابع الزمني للاحداث اللتي تمر بحياة انسان : ــ « في الحال الذي يمكن فيه لادراكاتنا ومشاعرنا أن تبدل انطباعاتنا ، فان الاشكال تحافظ على تعابيرها الخاصة ، وهذا يدل على أنه لكي نثبت صورة حقيقية للشكل والحيز ، نحتاج الى رؤية موضوعية ... ان تعبير الحياة في الواقع الذي يحيط بنا ، يجعلنا نشعر بالحياة ، والفن ينشأ من هذا الاحساس ، ولكن الاثر الفني لا يأخذ قيمته، الا بمقدار ما يثبت الحياة في مظهره غير المتبدل : فهو ، والحال



ج. لوموال ــ سفن / ١٩٤٧

لوموال

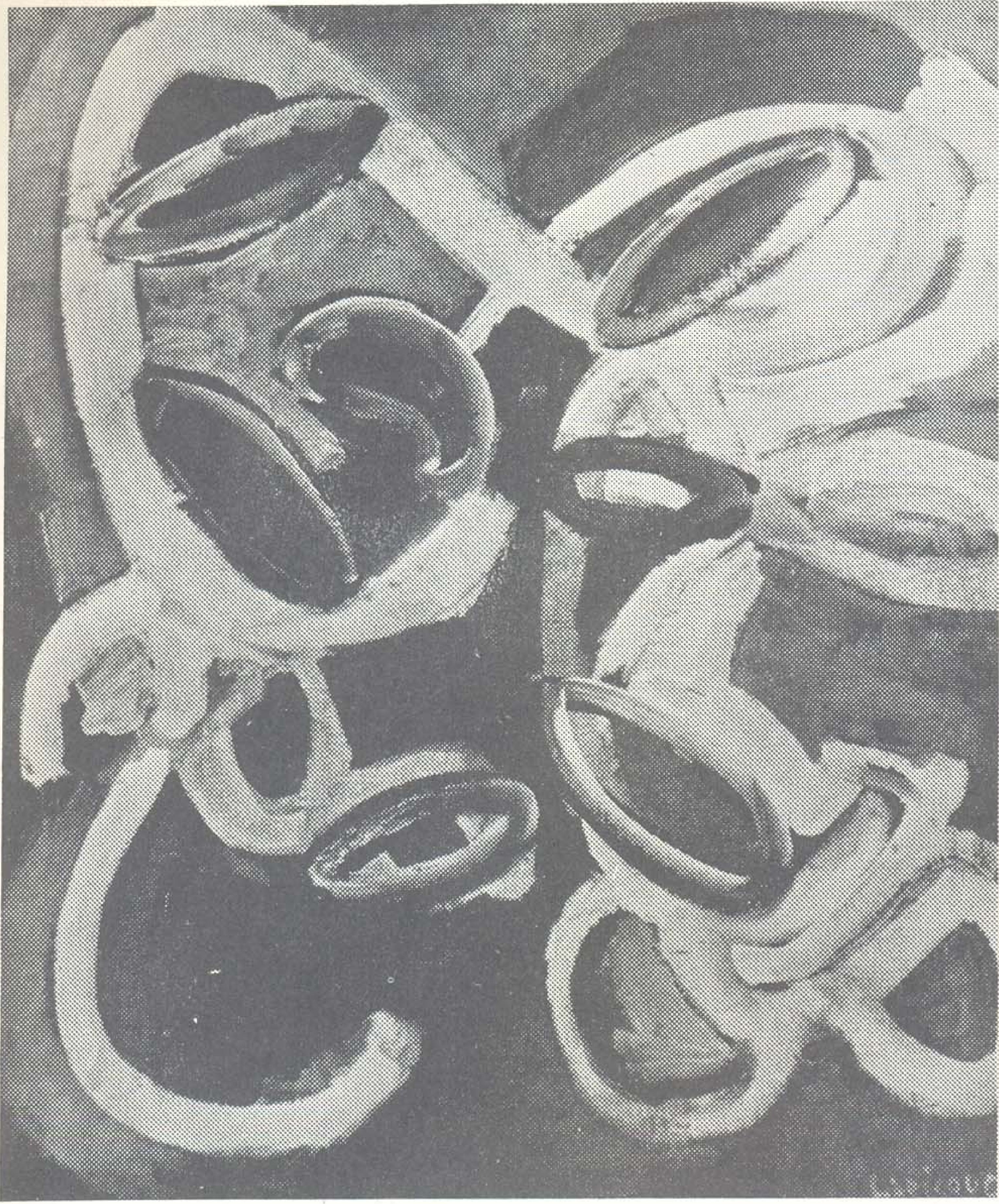


الفريد مانسيه ــ ماكان ضائعا / ١٩٥٢

مانوسيه

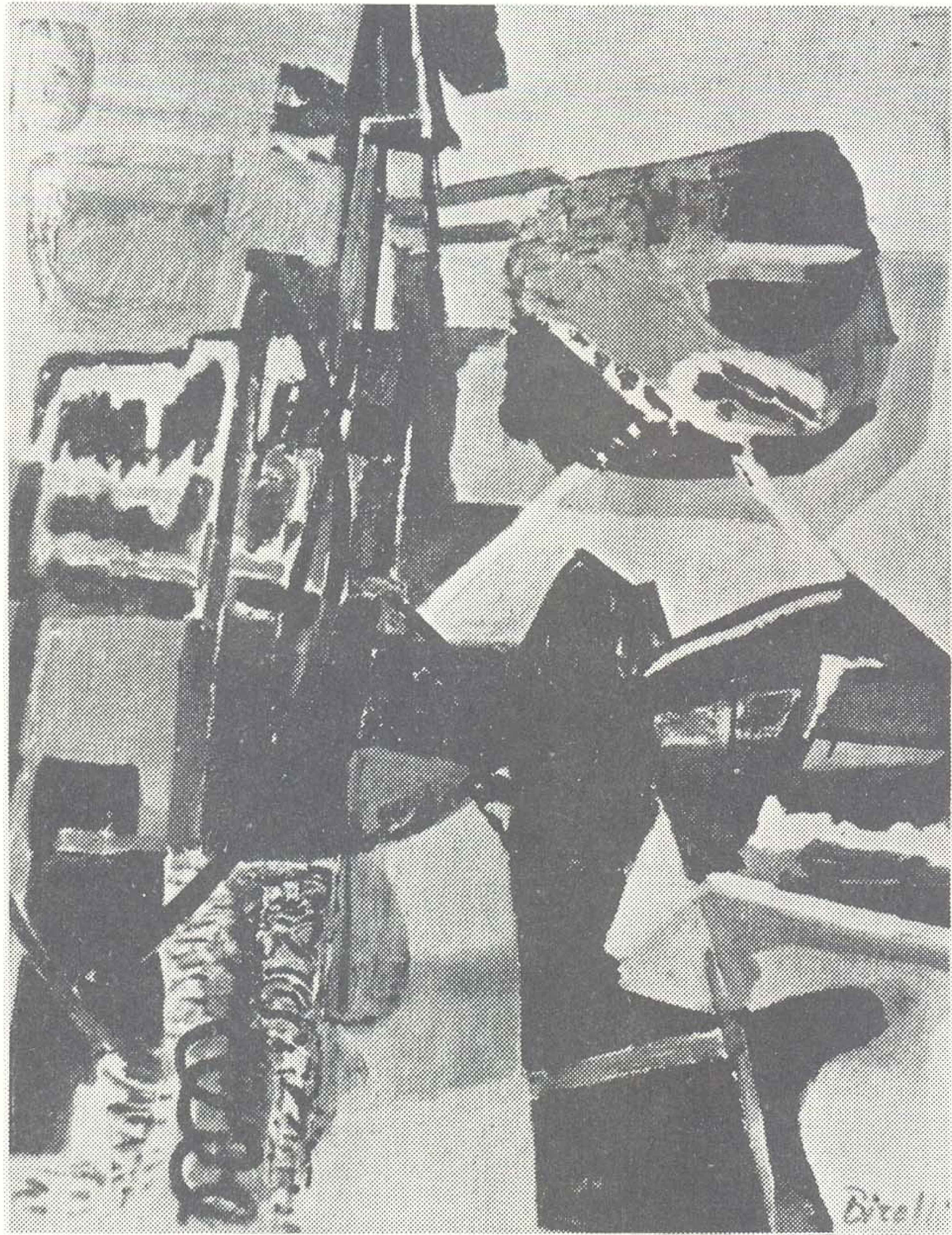
هذه ، ليس سوى حيوية صرفة ... » .

عندما اجتمع الفنانون حول مجلة « دي ستيل » الاسلوب ، كان كل منهم قد قام افراديا بتوجيه أبحاثه نحو ذلك الجوهر في التمثيل التشكيلي ، وقام « فان دوزبيرغ » بدراسة كتاب « كاندينسكي » بتمعن ، « حول الروحانية في الفن » ، وتوصل في أواخر عام ١٩١٦ ، لتمثيل اشكال هندسية بسيطة متضادة ، وسار المعمار « أود » في نفس الاتجاه بمعالجته للحجوم ، بعد أن تأثر قليلا بأفكار « بيرلاج » وعمل « فان ديرليك » على اضفاء هيكل هندسي على صوره ، ومن ثم ، اعتبارا من العام ١٩١٧ ، أي قبل عودته الى التشخيص ، أنجز لوحات بعناصر هندسية صرفة ، موزعة على السطح بحركة معينة ، وفي عام ١٩١٤ قام « فيلموس هوسزار » بتبسيط أشكاله ، وفي عام ١٩١٧ انجز (جورج فانتونجيرلو) أول منحوتة تجريدية له ، « تكوين في كرة » ، على أن تجربة موندريان ، وهو أهم فنان في هذه المجموعة مرت من خلال معطيات التكعيبية ، وبالرغم من ان تكويناته ، اعتبارا من عام ١٩١٤ ، حافظت على البناء والايقاع التكعيبيين ، غير انها تخلت عن كل ما يمت الى الشيء ، أو الصورة بصلة ، وفي عام ١٩١٥ كانت لوحاته تدور حول ايقاعات خطية في غاية التلخيص والاختصار ، وعلى حيز مماثل في الاختصار ، مبتعدا عن التكعيبية نهائيا ، وهكذا استقطب موندريان عام ١٩١٧ في أعماله الافكار والمبادىء التي أعلنت في « الاسلوب ـ دي ستيل » : مستطيلات هندسية بألوان صرفة على خلفية بيضاء ، ويجب اضافة شيء آخر ، ذلك أنه كما كانت لآراء وكتب (وورينغر) في مونيخ أثر قوي ، فانه في لارين لعبت نفس الدور افكار فيلسوف كان يقطن قرب موندريان هو « شونماكير » ، الذي نشر في العام ١٩١٥ كتابه (الصورة الجديدة للعالم) وتلاه في عام ١٩١٦ بكتاب (مبادىء لرياضيات تشكيلية) ، وكان يعرف نفسه بأنه « متصوف ايجابي » ، لذا فان الصورة الجديدة للعالم بالنسبة له يجب أن تكون « جمالا محكما » ، وتقوم الحقيقة في « اختصار نسبية الوقائع الطبيعية حتى المطلق ، بهدف العثور على المطلق في الوقائع الطبيعية » ، وهكذا اتفق الفكر الافلاطوني الجديد للفيلسوف مع تقشف الفنانين وبخاصة موندريان ، وليس هناك أدنى شك بأنه خلف المنطلق الذي اتخذه فنانو « دي ستيل » لتنقية الشكل من الشوائب العارضة ، يوجد أساس أخلاقي ، ورغبة في التأمل المطلق ، بدون أنصاف حلول ، للتمكن من الوصول الى معرفة مطلقة ، وكان هذا الموقف نقطة الانطلاق ، لاي نتاج فني ، وكانت حركة « دي ستيل » ، بهذا المعنى تهدف لابطال الاختلافات بين أنواع الفنون ، كما كانت مساهمتها بنفس الخطورة بالنسبة لفنون التصوير



ش. لابيك - الرسول / ١٩٤٧

لابيك



بيرولي

والنحت والفنون التطبيقية ، والعمارة وتنظيم المدن ، وكان موندريان نفسه ، الذي اقتصر انتاجه على التصوير (ووضع عددا من التصميمات الداخلية) ، شديد الاحساس بقضايا العمارة ، حتى أنه نشر في عام ١٩٢٧ مقالا في مجلة « ال ١٠ » بعنوان (الانسان ، الشارع ، المدينة) ، عبر فيه عن نفس المبادىء التي اطلق عليها اصطلاح « التشكيلية الجديدة » وعالج فيها الانسان والوسط الذي يعيش فيه ، يقول : « لكي يكون وسطنا المادي متصف بجمال صاف ، وبالتالي سليم وعلمي ، فانه بالضرورة ، يجب ألا تنعكس فيه ، بعد الان ، المشاعر الانانية لشخصياتنا الصغيرة ، كما يجب ألا يتحدد بأي تعبير شاعري ، بل بالعكس يجب أن يكون تشكيليا صرفا ... » .

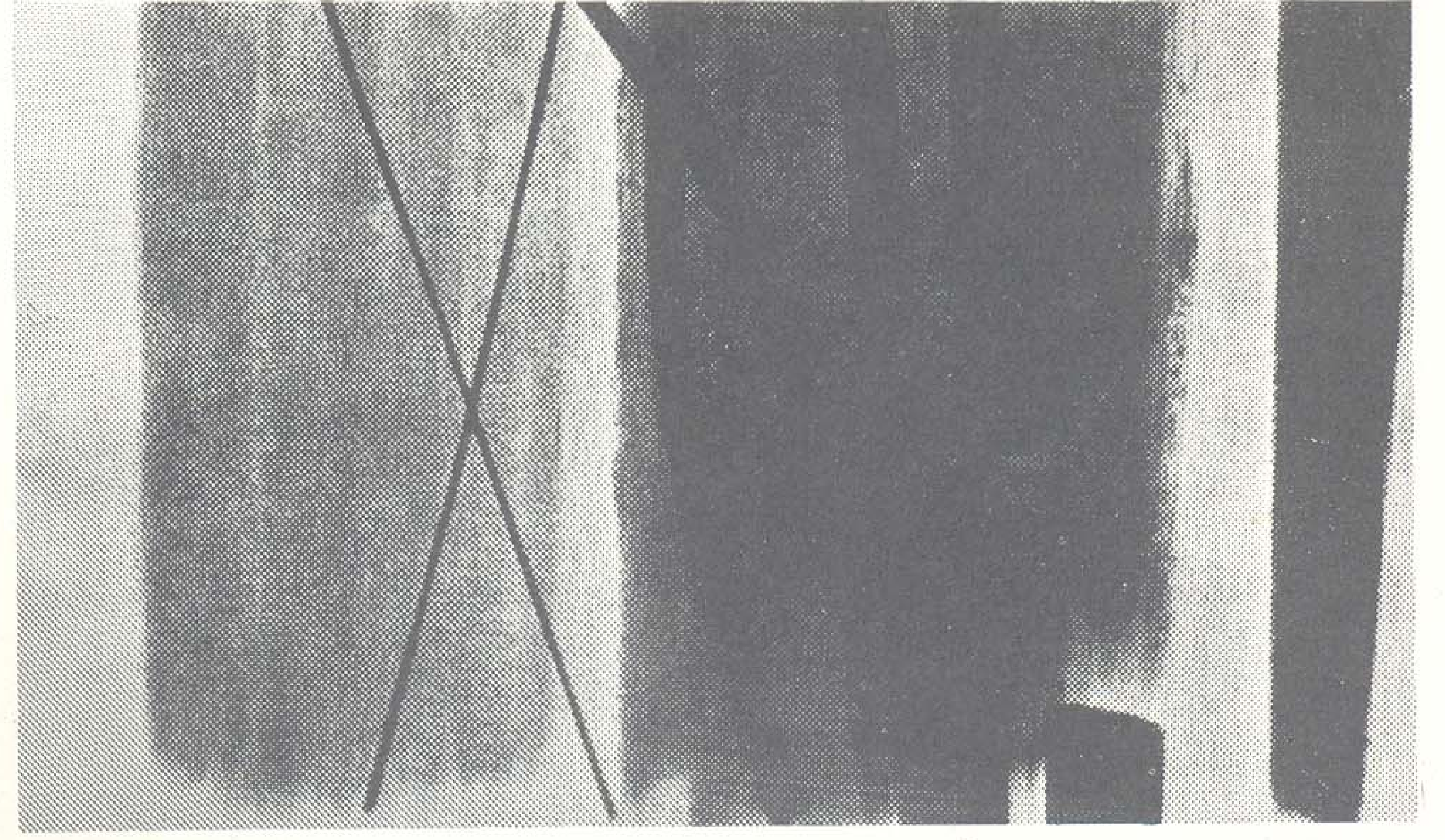
ـ « لذلك نريد جمالية جديدة قائمة على أساس علاقات نقية في الخطوط وفي الالوان الصرفة ، اذ أن العلاقات الصافية لعناصر بنائية صافية ، بمقدورها وحدها تحقيق جمال صاف » . كان هذا الجمال تعبير عن توازن بلغ الغاية ، ومنطقي سام ، وقد حدد موندريان هذا التعبير بخمس نقاط تشمل العمارة وتنظيم المدن :

١ ـ الوسيلة التشكيلية يجب أن تكون السطح أو الموشور المستطيل للون أولي (أحمر ، أزرق ، أصفر) ، ٢ ـ الالوان (ابيض ، أسود ، رمادي) . ففي العمارة يعادل اللالون الحيز الفارغ ، بينما تأخذ المادة قيمة اللون يغدو تعادل الوسائل التشكيلية ضروريا ، فمع اختلافها بالاتساع واللون ، فان لها مع ذلك نفس القيمة ، ويدل التوازن ، عادة ، على مساحة كبيرة للالوان ، وأخرى أصغر ، نوعا ما ، ذات لون ومادة .

٣ ـ كذلك فان عملية التضاد في الوسيلة التشكيلية واجبة في التكوين . ٤ ـ يتم التوصل للتوازن الدائم ، ويتم التعبير عنه بواسطة الخط المستقيم (الذي يضع حدودا للوسيلة التشكيلية) في استعماله في الاتجاه الرئيسي المضاد . ٥ ـ يتحقق التوازن الذي يعدم ويزيل الوسائل التشكيلية ، بواسطة علاقات النسب التي تستوعب هذه الوسائل والتي تبقى سببا في ايقاع حيوي » .

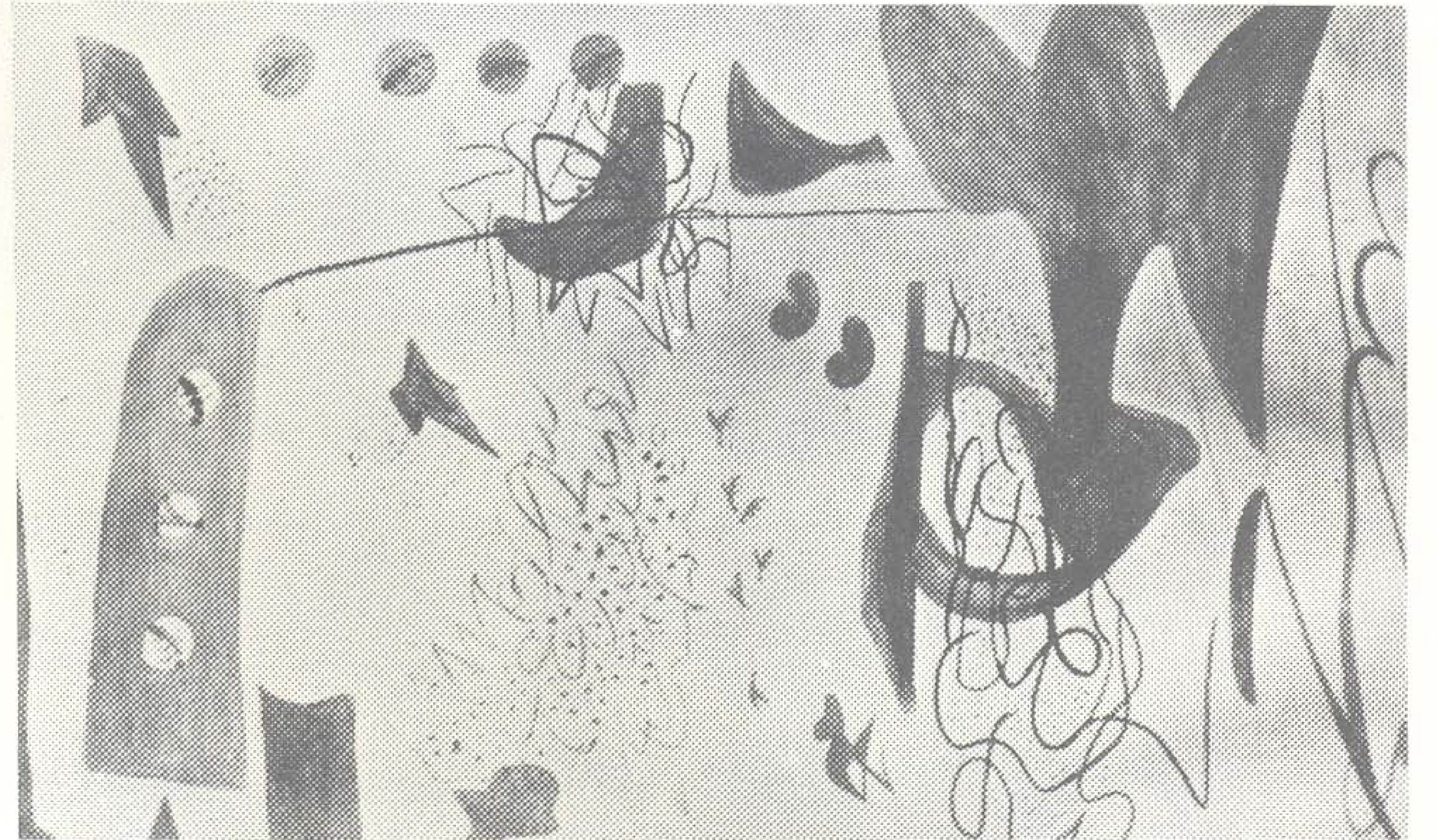
اذا كان موندريان أكثر فناني مجموعة « دي ستيل » اهمية ، فان فان دويزبرغ كان المحرك الذي لا يتعب ، والداعية الاولى للحركة ، فهو الذي ادخل مبادئها الى جماعة البوهاوس عام ١٩٢٢ ، وهو الذي قام بالاتصالات بين الفنانين ، من مصورين ونحاتين ومعماريين ، ابتداء بآرب ، كما رأينا ، حتى ليسيتسكي وريشتر حتى فان دير روه ، يقول برونوزيفي : « يلاحظ في (البوهاوس الجديد) ، في مشاريع الطلبة والابنية ، اثر فان دويزبرغ الواضح كما يلاحظ ذلك في أعمال والتر غروبيوس نفسه » .

ويمكننا القول بأنه عمل من خلال نشاطه كمعماري



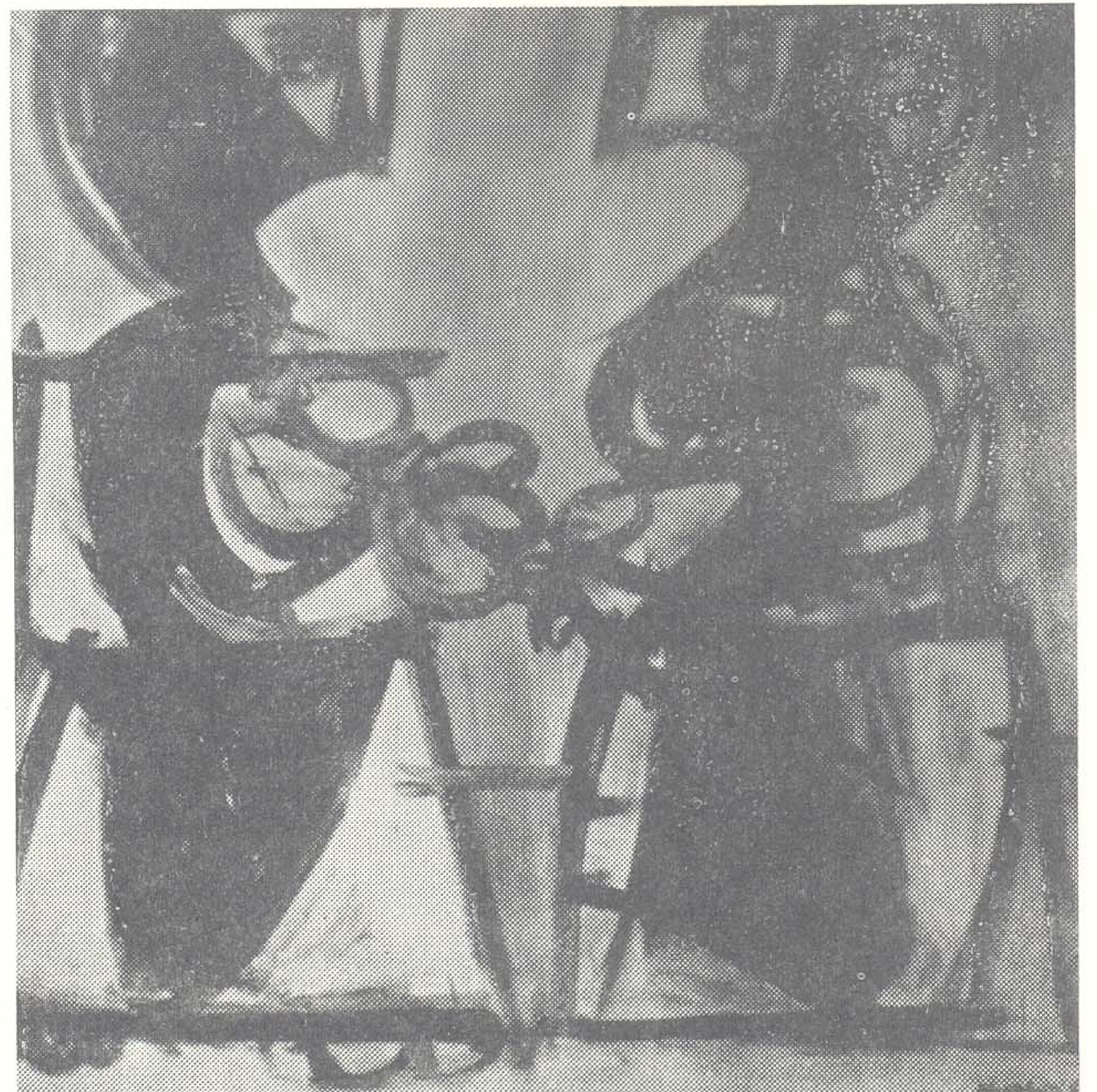
هـ هارتونغ ـ تكوين ، ١٩٥٠

هارتونغ



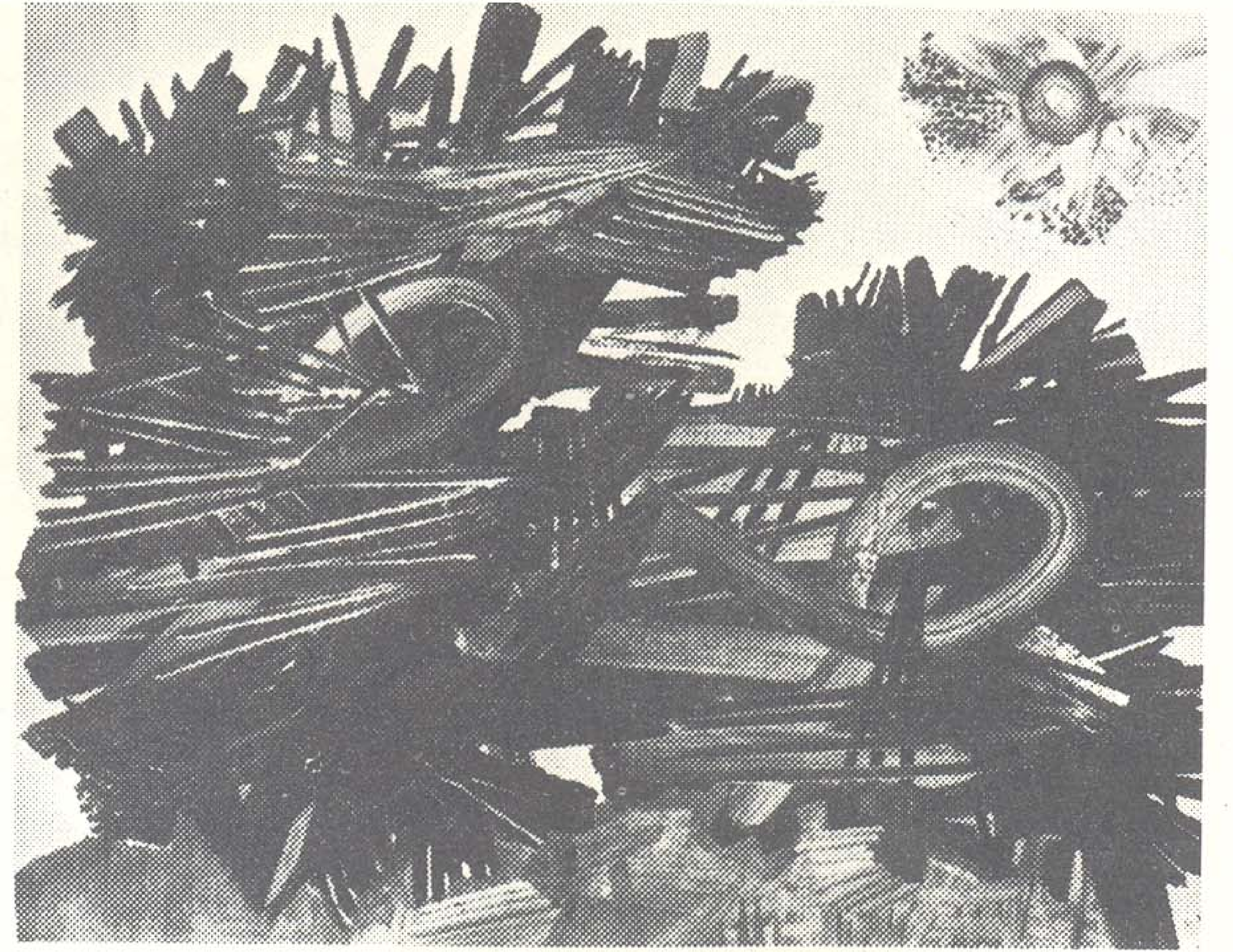
ج . توركاتو ـ الحشد ، ١٩٥٢

توركاتو

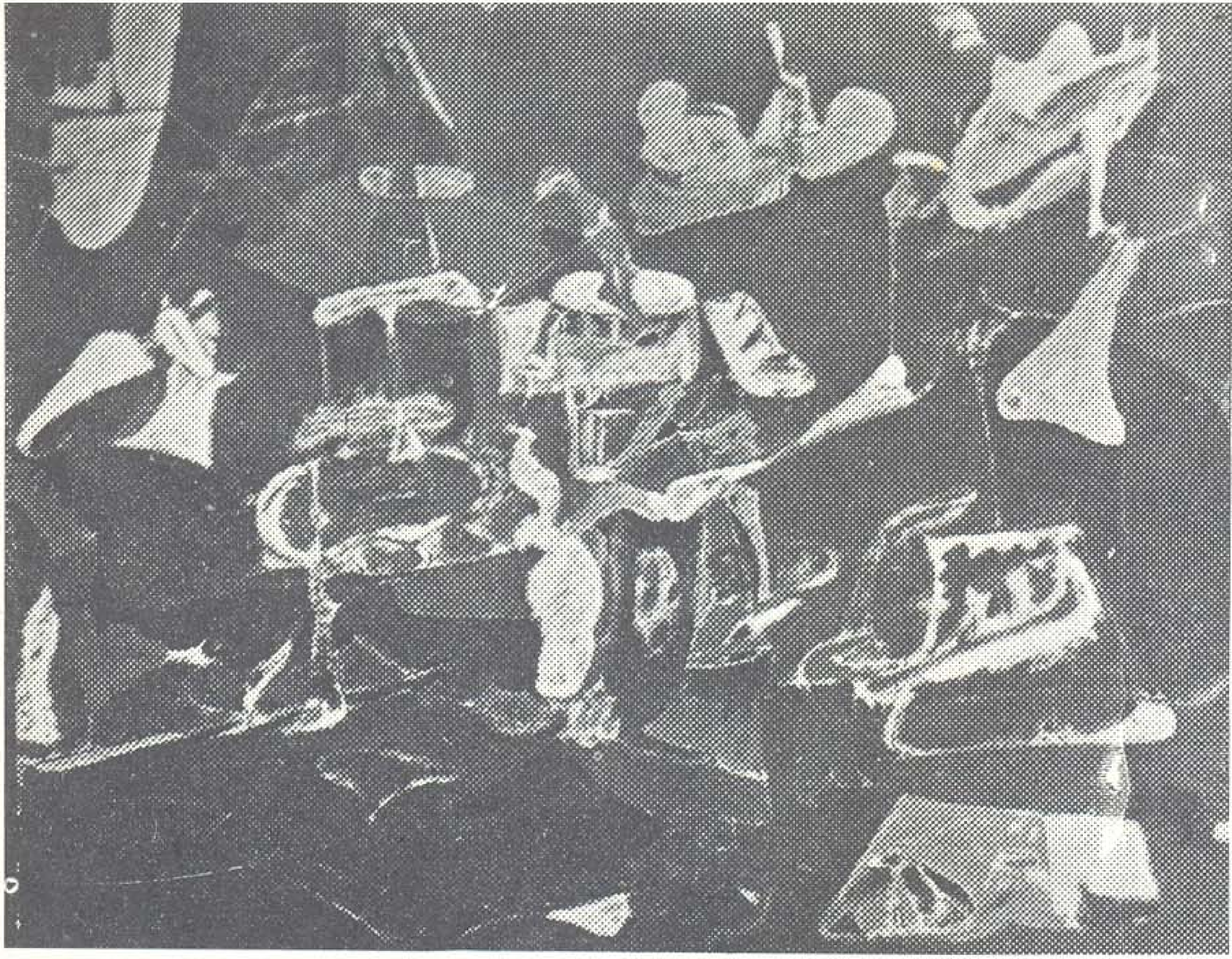


ا . مورلوتي ـ حديقة ، ١٩٥٠

مورلوتي



م. موريني – كتل اعشاب على الرصيف في الشمس ١٩٥٢



ارشيل غوركي – تصوير بالأخضر القاتم ١٩٤٧

موريني

للتوصل الى النتائج العملية التي هدفت اليها نظريات جماعة (دي ستيل) ، بالاضافة لنشاطه كمصور ، متوجا ذلك بين عامي ١٩٢٦ – ١٩٢٨ ، بانشاء (ملهى أوبيت) في ستراسبورغ ، التي تمت زخرفته بمساعدة آرب ، وصوفي توبير ، وبانشاء منزله في ميدون – فلوري ، وبالرغم من التشدد الذي كان يلتزمه في أفكاره ، والذي أبعده ، في وقت ما ، عن زملائه ، فانه قام باتصالات مع طلائع أخرى في أوربا ، فاقترب من الدادائيين ، ومن شويترز ، وقام بنشر مجلة ميكانو .

غير أنه في الاساس ، كانت الغاية النهائية التي ينشدها ، هي التقنية الكاملة للتعبير الفني ، والتوازن بين ما هو عمومي وفردي ، والتوفيق بين المبادىء الاخلاقية والفنية ، حتى بدا له في وقت ما ، أن فن موندريان لا يتفق مع المثاليات الجديدة ، كتب يقول :

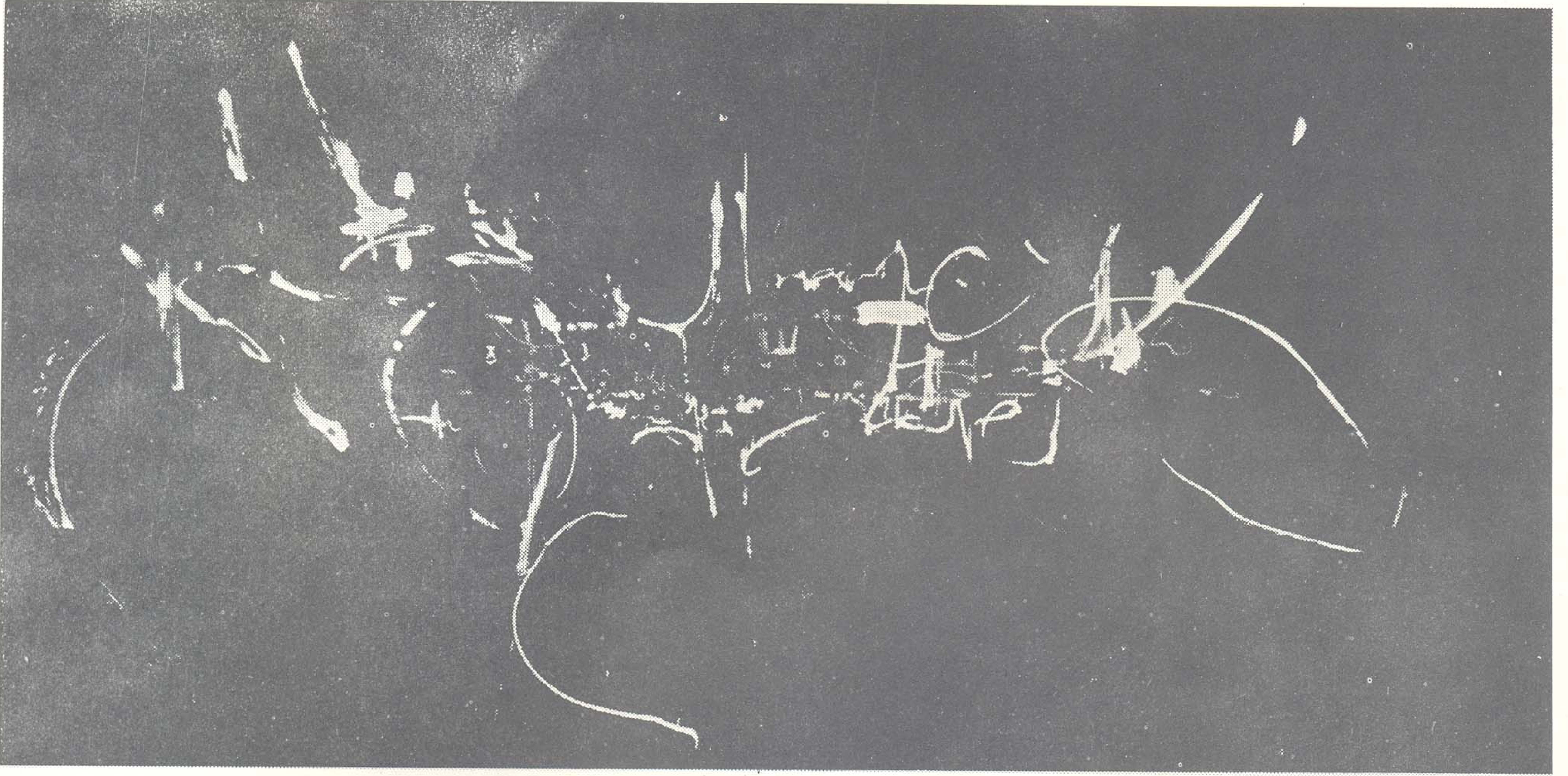
– « اذا جردنا لوحة لآنجر من شخصياتها ، او لوحة لبوسان ، تكون النتيجة نفسها في لوحة لموندريان أو لفان ديرليك ، ان ما أعتبره جديدا ، أي على المستوى الاخلاقي والروحي لعصرنا ، هو العكس ... فما يهمنا هو قوة الجاذبية المضادة والانحراف ، وشعور جديد بالنسبة للون ، انه الاعجاب بالنشاز ، وظهور حيز جديد ، انه الاستمرارية التصويرية ، التي تتوسع فيها فكرتنا التشكيلية الجديدة » ، وفي عام (١٩٢٥) نشر (فان دويزبرغ) في صفحات مجلة دي ستيل بيان الحركة « المبدئية » وكان ذلك بداية انفصاله عن موندريان ، وفي عام ١٩٣٠ أنشأ مجلة جديدة في باريز بعنوان « الفن الحسي » ، بالاشتراك مع هيليون ، وكارلسوند ، وتوتونجان ، وقد لقي المصطلح «حسي»، الذي كان فان دويزبرغ يتمسك به ، قبولا لدى آرب وكاندينسكي ، وكان يدل على أن الفنان لا يجرد من لا شيء ، وانما يتخذ تعبيره صورة واقع مكتف بذاته .

غوركي

نشر آخر عدد من مجلة دي ستيل عام ١٩٣٢ أي بعد وفاة فان دويزبرغ بعام واحد ، بينما كان موندريان يتابع أبحاثه في سبيل نقاء أبعد ، في نفس الوقت عاد فان ديرليك الى التصوير الشخيصي ، وراح غيرهما من المصورين والنحاتين والمعماريين والمصممين، يتابعون عملهم وتطورهم من خلال الخطوط التي حددتها « دي ستيل » والتي لم تؤثر على الفنون التشكيلية فحسب وانما تعدتها للتأثير على عدد من الموسيقيين والكتاب ، وفيما يتعلق بالتصوير ، يجب عدم اغفال مصورين أمثال جوزيف البير (١٨٨٨) ولازلو موهولي – ناجي (١٨٩٥ – ١٩٤٦) ، الذين عملوا وعلموا الى جانب كلي ، وكاندينسكي وفايننجر ومونش وايتين – وذلك في محيط البوهاوس في مدينتي فايمار وديسو ، وكانت أعمالهم مبنية على علاقات هندسية صارمة .

وهكذا فان تعاليم الباوهاوس أخذت كثيرا من المبادىء التي أعلنتها دي ستيل، واستطاع كاندينسكي وكلي أن يستفيدا من هذه المبادىء لاغناء وسائلهما التعبيرية .

وبالرغم من تعدد النداءات للعودة للنظام والتقاليد، منذ عام ١٩٢٠ ، فان الفن اللاتشخيصي مثل ، بين الحربين ، خطا تاريخيا كان استمرارا للطلائع التي عملت في العشر الاول للقرن العشرين . وكان على أي من الحركات التي ظهرت بعد ذلك ، أن تضع في اعتبارها المفهوم الجديد للواقع الذي طرحه معلمو الفن اللاتشخيصي ، منذ التعبيريين حتى الهندسيين ، وكانت تبدو بوضوح استحالة العودة الى تشخيص موضوعي محض ، حتى أن السريالية نفسها ، حققت أفضل نتائجها ، في الفنون التشكيلية ، عندما توصلت الى اكبر استقلال للشكل تجاه الموضوع الممثل ، وبالرغم من ذلك فان السريالية ذاتها قادت الى أولى



جورج ماتيو - الكابيتون ، ١٩٥٤

مـاتيـو

الحملات الجدلية ضد اللاتشخيص .

في عـام ١٩٣٠ أقيم في باريز معرض تحت اسم [الدائرة والمربع] واشترك فيه ، الى جانب فنانين تشخيصيين ، اكثر هؤلاء الذين كان يرفضون قليلا أو كثيرا التمثيل الظاهر للمرئيات ، منهم موندريان وكاندينسكي وآرب وصوفي توبير وبيفسنير وفانتونجيرلو وفورديمبرج وجيلدوارت (١٨٩٩) الذي انضم عـام ١٩٢٤ الى جماعة دي ستيل شويتيرز وغيرهم . ونشأ عن [الدائرة والمربع] تجمع اشترك فيه كذلك دوميلا وأتو فروندليش (١٨٧٨ - ١٩٤٣) وموهولي ناجي وجان كسيرون (١٨٩٠) . وفي باريز كذلك صدر عام ١٩٣٢ الجزء الاول من مجلة [**التجريد - الخلق**] الذي لحقته أربعة أجزاء حتى عام ١٩٣٦ وكان تعبيراً عن جماعة أهمهم فانتونجيرلو وهيربين (١٨٨٢ - ١٩٦٠) ، وفيما بعد عام ١٩٣٢ عاد مانيللي لنوع من التصوير الهندسي ، بينما كان نفر من الفنانين المجتمعين حول « صالة المليون » في ميلانو ، يقدمون أعمالا تجريدية ، خلافا للفن الرسمي السائد حينذاك في ايطاليا منهم سولداتي (١٨٩٦ - ١٩٥٣) وليشيني (١٨٩٤ - ١٩٥٨) وريجاني (١٨٩٧) وكيرينكيللي ورو (١٩٠١ - ١٩٥٧) وراديشي (١٩٠٠) وفيرونيزي (١٩٠٨) وفونتانا (١٨٩٩) وموناري (١٩٠٧) ، وكان كل منهم يلزم نفسه بتطبيـق تعاليم الفن اللاتشخيصي حسب مفهومـه ، وكما وضعتهـا حركات الطلائع الاوروبية ، وبالاخص العقلانية والهندسية ، وتابع برامبوليني (١٨٩٤ - ١٩٥٦) المصور والنحات والمصمم المسرحي ، الذي استمرت تجربته في مجال المستقبلية باتجاه تجريدي ، تابع بأعماله « المتعددة المواد » أبحاثه اللاتشخيصية بالتزام شديد .

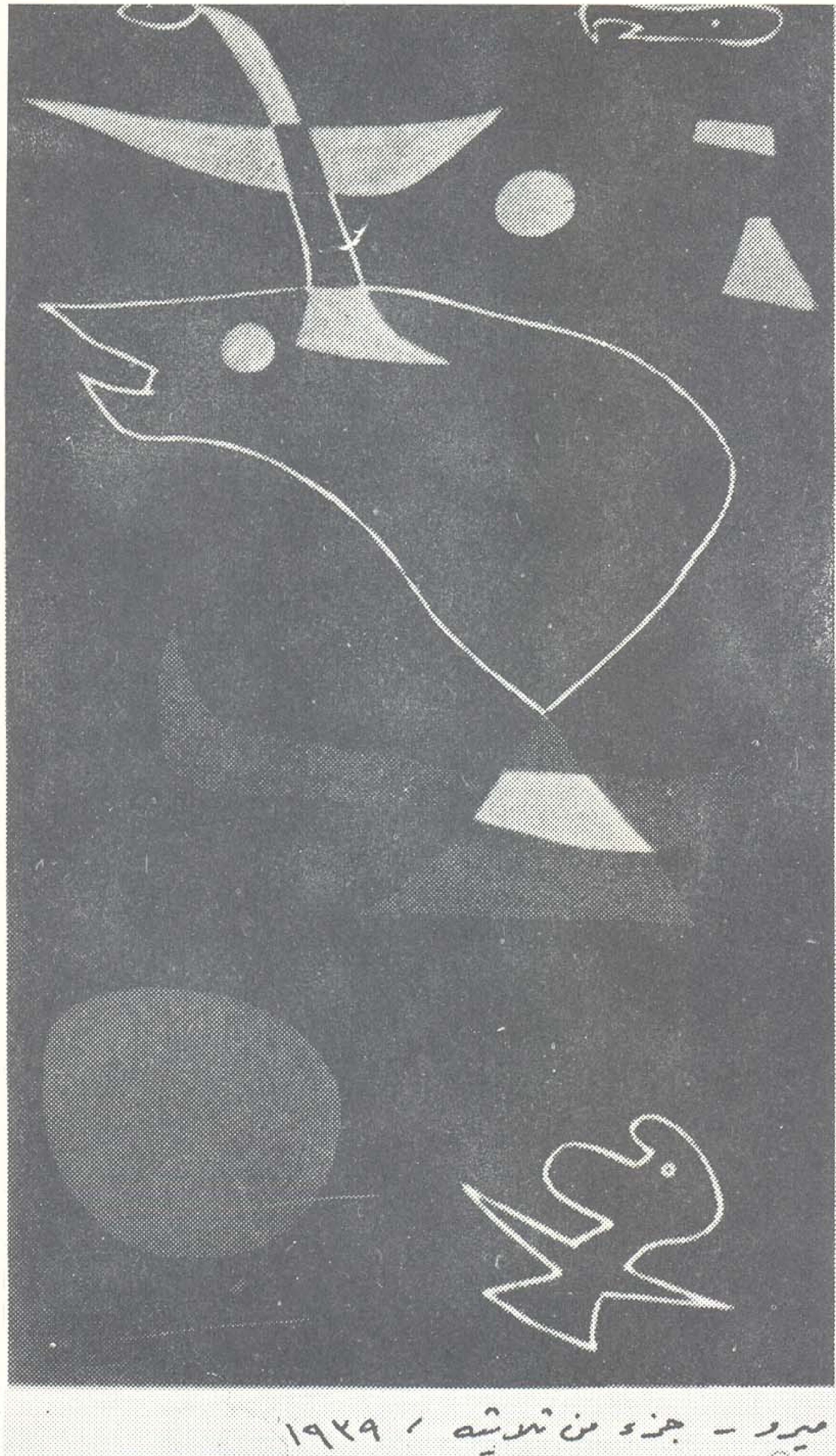
أما في انجلترا ، فان بن نيكولسون (١٨٩٤) الذي شارك في حركة (التجريد - الخلق) ، في باريز ، والذي احتك بموندريان بين عامي ١٩٣٨ - ١٩٤٠ ، تجاوز الخطين الرئيسيين اللذين سيطرا على فنه فترة من الزمن وهما التكعيبية والتشكيلية الجديدة ، ونقل حساسيته الى المادة ، هاضما اياها بكل ما تحمله من قيمها اللونية ، وفي أميركا الجنوبيـة تحمل توريس غارسيا مهمة الدعوة للطلائع الاوروبية التي شارك في نشاطاتها ، وكان وصول فنانين أوروبيين الى الولايات المتحدة مثل ألبير وغلارنير ، بالاضافة للتعاليم الكبرى التي حددها موندريان ، أثر على عدد كبير من المصورين والنحاتين الاميركيين .

بعـد الحرب العالميـة الثانية عـاد ظهور الفن اللاتشخيصي علـى المسرح بعنف وتفـرع الى عـدة اتجاهات ، وبقيت مزدهرة جميع الاتجاهات الهندسية في التصوير والنحت ، وان اختلفت الامزجة والاهداف. وانضم الى المعلمين القدماء ، أمثال مانيللي وهيربين الشباب أمثال ماكس بيل (١٩٠٨) الذي شارك في جماعة [التجريد - الخلق] وهو نحات ومصور وواضع نظريات ، ومحرك مدرسة الفن في مدينة أولم ، المدرسة التي أرادت أن تكون الوريثة المباشـرة للبوهاوس .

وريشار مورتينسن (١٩١٠) ، وفيكتور فازاريلي ، الاول دانمركي والثاني هنغاري ، وكانا يعيشان في باريز منذ أعوام ، يمثلان اتجاهين آخرين للتصوير الهندسي ، يختلفان اختلافا ظاهرا عن اساليب المعلمين الاول ، انما ما يميز فيهما ارادة اقوى في المشاركة (مشاركة المتفرج في العمل الفني) ، وهكذا فان تجارب اخرى كتجربة فيكتور باسمور (١٩٠٨) وغيره كثيرين، تدل على بحث خرج عن الاطر المغلقة التي فرضتها الهندسة المطلقة ، الا انها بقيت مستندة على مفاهيم عقلانية ، حتى نصل الى الاتجاهات (البنائية الحديثة) لفناني الاجيال الجديدة ، كموريس لويس (١٩١٢ - ١٩٦٢) وبييرو دوراتزيو (١٩٢٧) ، اللذين أوجدا حلولا جديدة ، وتوصلا الى مفاهيم معاكسة للشاعرية اللاشكلية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانيـة ، فثبتا من خلالها دعائم نظام منطقي جديد .

وهكذا فان تأثير التصوير الهندسي يتواجد في آثار عدد من الفنانين ، الذين تمكنوا بواسطة الخيال الواسع في الالـوان ومفهومهم المختلف للحيز والفـراغ ، أن يبتعدوا عن البنائية والتشكيلية الحديثة ، ذلك مـا نشاهده لدى كيرفان فيلد (١٨٩٨) وسيرج بولياكوف (١٩٠٦) . لذا نجـد أنه لا يمكن العودة اليوم الى تصوير هندسي محض ، وغدا من المستحيل أن يتخلى الفنان عن المشاركة بفاعلية في حياة الشكل ، الذي وصل الى مرحلة التحرر الكامل من حدود التمثيل والمشابهة ، أو أن يتخلى عن التجريب المستمر حول هذا الشكل ، ولكنه من المؤكد أن الفكر والتجربة لا زال بامكانهما أن يمثلا نقطة التقاء .

ان الفن الهندسي ، كما رأينا ، أوجد حلا للاكتفاء الذاتي في التعبير ، الفنان تماما عن الاحتكاك بالاشياء الطبيعية . الا أن الظروف المتحولة في الفكر والثقافة وكذلك الظروف الاجتماعية والسياسية بعد الحرب العالمية الثانية ، تطلبت حلولا اخرى ، ففي فترة ما ، وجدت حاجة للعودة الى نوع من الحوار بين الانسان والطبيعة ، وأريد مجددا الاعتراف بقيمة الشعور ، لكيلا يظل مبهما بلا رقابة ، وان يكون له تأثيره على الضمير فينشطه لتمثل الاشياء المرئية ضمن الابعاد التجريدية للاسلوب ، لذا حدث ذلك الالتقاء بين الواقع والتجريد ، وكانت ردود الفعل بالالتجاء للفن «الحسي» من جهة ، ومن جهة اخرى تجنب العودة الى ذلك النقل ، الاقل أو الاكثر أمانة ، للمواضيع التي اتصف بهـا التعبير الفني في السنوات التي سبقت ظهـور الاساليب الطلائعية ، وكانت التجارب ، ضمن فكرة الاكتفاء هذه ، خصبة للغاية ، فبالاضافة لفرنسا ، التي أمكن أن تستفيد من معطيات التقاليد التكعيبية ، فان البلاد الاوروبية التي رزحت سياسيا وفكريا زمنا



ميرو - جزء من تواشيه / ١٩٢٩

ميرو

تحت الحكم الدكتاتوري ، وجدت نفسها تخرج من قيود الفن الرسمي ، لتكتسب حرية التعبير التي لم تكن متاحة لها في السابق . ولما كان بحثنا يدور حول الفن الاوروبي، باعتبار ان الفن الاميركي اتخذ اتجاهات اخرى ، فاننا نلاحظ انه بالرغم من اختـلاف هـذه التجارب عن التجربة الهندسية ، فانها في كل الاحوال لم تقبل أن تكون لاعقلانية ، ولم تقبل منذ البداية استخدام الوسائل السريالية، وانما اتخذت لها كينبوع الهـام التكعيبية ، والتجربـة الشخصية لبيكاسو ، معتمدة عليها بكاملهـا كدرس ، اعتبارا من الاعمال التكعيبية حتى لوحـة (غورنيكا) ، ليس على سبيل اتخاذها كمثال يحتذى ، وانما كمنطلق لأبحاث أوسع. وقد وضعت على بساط المناقشة ، الى جانب بيكاسو، جميع المكتسبات الفنية التي أوجدتها التقاليد الحديثة، وهكذا فان مجموعة الفنانين الافرنسيين الذين أرادوا العودة الى الاساليب اللاتشخيصية ، المختلفة عن الفن الهندسي ، في عام ١٩٤١ ، هذه المجموعة التي كانت في موقف معاكس صراحة لهذا الفن ، أطلقت على نفسها اسم « المصورون ذوو التقاليد الفرنسية » . وكان أشهر هؤلاء بينيون (١٩٠٥) ، وبازين ، وجيشيا

(١٩١١) ، ولومول (١٩٠٥) ، ولابيك (١٨٩٨) ، ومانيسبيه (١٩١١) . وقد كان اللون هو العنصر المميز لفنهم ، لون يصل في بعض الاحيان الى حد ترجمة الاهتزازات الجوية ، وكان الدرس ، الذي أعطاه بيكاسو ، بالنسبة لهؤلاء لا يقتصر على كونه نظاما وانما تعدى ذلك ليكون درسا أخلاقيا ، فهو الذي التزم حتى التشبث الغاضب في لوحته غورنيكا في عام ١٩٣٧ ، فحصر مضامينه التعبيرية العنيفة في أشكال شبه تجريدية ، وأكد أنه من وجهة النظر الفنية المحضة لا يوجد اختلاف بين أشكال محسوسة واشكال مجردة لان الفنان في الحالتين يخلق أشكالا - هي واقعية بالنسبة له وتحقق المضامين التي يريدها - وليس هنالك ما يمنع من اعتبار أي شكل « Figure » أكان ذلك الشكل شخصا أو شيئا أو دائرة أو أي شكل هندسي ، لتعادل القيمة التمثيلية .

حول هذا المعنى كتب جان بازين فيما بعد يقول : « عندما ننظر الى لوحة تشخيصية ، فان الذي يبدو ، انه تتداعى فينا ذكريات الواقع ، وما نتذكره ، وما نستحضره ، كل ذلك ليس حقيقة في حالتها البدائية الخام ، وليس عالما سابقا وثابتا ، وانما هو الخلق الذي نتمكن من تحقيقه عن طريق التأمل العميق . اننا في اللحظة التي ندقق فيها في اللوحة ، نخلق الواقع المقابل لها .... ومن هنا تأتي ردود الفعل المختلفة لدى المشاهدين ، من خلال اختلاف تصوراتهم أمام العمل الفني ، لذلك فاننا لا نحكم على عمل بنسبة مشابهته الاكثر أو الاقل لتلك الاسطورة السخيفة للواقع الميت ، المغلق والمحدد ، ولكننا نحكم عليه بواسطة امكاناتنا لخلق عالم جديد » (بازين ، ١٩٥٣). لكل هذا فقدت الثقة بمظاهر الواقع المرئي ، واستحال استيعاب هذا الواقع حسب الاحاسيس الثابتة للهندسة المحضة ، فوجب عندئذ البحث عن معنى لواقع جديد ليس له أي علاقة بالتجريد التصويري للأشياء المرئية ، ولكنه يتشبث بمختلف الوسائل ومختلف الخبرات ، لتحقيق «امكانية اختراع العالم». هذه الافكار التي تعبر عن النظرية الشخصية لواحد من ألمع فناني جيل ما بعد الحرب ، لم تكن خاصة ببازين ، ولا تمثل وجهة نظر محصورة به ، ولكنها تدلل بوجه عام على معنى الابحاث التي يقوم بها ذلك الجيل من الفنانين قبل نشوء **الشاعريات اللاشكلية ، والتصوير - الحركة** في أميركا .

وفي ايطاليا نذكر مجموعة « المصورين الثمانية » الذين تثبتت شهرتهم ليس في بلدهم فحسب وانما عمت كل أوروبا : آفرو (١٩١٢) وبيرولي (١٩٠٧ - ١٩٥٩) وكوربورا (١٩٠٩) ومورليني (١٩٢٠) ومورلوتي (١٩١٠) وسانتومازو (١٩٠٧) وتوركاتو (١٩١٢) وفيدوفا (١٩١٩) . ابتعد هؤلاء الفنانين تدريجيا عن أي شكل من أشكال التشبيه ، حتى أن الحوار الذي حاول بعضهم اقامته مع الطبيعة ذهب في مجال النسيان وفي بعض الاحيان تراجع الى المستوى الثاني .

الا انه بذكرنا هذه الجماعات لم نستوف كل الذين عملوا في الفن اللاتشخيصي في السنوات الاولى ما بعد الحرب . هنالك هانس هارتونغ (١٩٠٤) الذي انجز اعمالا تجريدية منذ ١٩٢١ - ١٩٢٢ ، خارجة عن أي فكر هندسي ، من جهة ، ومن جهة أخرى ، خارجة عن أي تنظيم للحيز بالمعنى التكعيبي . وكانت تلاحظ لدى هارتونغ في تلك الفترة تعاليم كاندينسكي ، وارادة التوسع في تلك التعاليم . الا أن فنه اكتسب سماته الاصيلة بعد الحرب ، كشاهد على موقف لم يطرق بعد ، ليس تجاه واقع عبر عنه بتأويل ما ، وانما على موقف تجاه مغامرة الذات، مما قربه من الفن اللاشكلي والفن - الحركة ، مع كونه مختلفا كل الاختلاف .. وفي اميركا ، في الولايات المتحدة ، لمع اسم آرشيل غوركي (١٩٠٤ - ١٩٤٨) ، الذي تجاوز في عام ١٩٤٣ تأثيرات بيكاسو الاوروبية ، بعد أن درسها بانتباه ، وكذلك تأثيرات ماسون ، وميرو السريالية ، وحرر أسلوبه بتنقية الشكل من الشوائب ، وبحذف كل أنواع الرمز التشبيهية ، وكل ما يمت الى التشخيص بصلة ، فاتحا الباب بذلك لازدهار التصوير في بلاده ، وكان **التصوير الحركة الاميركي ، والتصوير اللاشكلي** الاوروبي ، مع ما بينهما من نقاط التلاقي ، هما الاتجاهان اللذان جددا ميزات البحث الفني القريب العهد ، ومن خلالهما كان تجاوز الخلاف بين الفن التشخيصي واللاتشخيصي ، وهكذا نجد أن دوبوفيه (١٩٠١) وبوللوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) يستعملان مطلق الحرية في ادخال عناصر تشخيصية محورة في أعمالهما، أو يبدعان أعمالا تجريدية ، وهذا لا يبدل في شيء معنى العمل الفني ، اما وولز ، فقد صور عناصر متشابكة تبدو بلا شكل وفي حالات أخرى لمح الى حقيقة واقعية، ولكن المسألة تبقى ذاتها . ان كافةالتقاليد الحية للفن الحديث (الفن المتجه في الخط اللاتشخيصي) ، سمحت بامكانية التكافؤ هذه ، فعندما تؤدي التلميحات في عمل ما لواقع محسوس ، فانها تقوم للدلالة على أنها نتيجة يمكن ان توجد أو لا توجد ، وانها في كل الاحوال ، لا تحور المعنى المبتكر للعمل الفني ، ولا تدخل اي تبديل على مبادىء الاستقلال الشكلي .

ولقد استقطب تعبير **اللاشكلية** العديد من التجارب الفنية الحديثة ، من أسلوب وولز حتى فوتربيه ، الى ماثيو (١٩٢١) الى بوللوك ، فجميع تلك الاساليب

وجدت لها مكانا ، ولكن الاختلاف بين تجارب تلك الشخصيات ، وعلى الاخص بين التجارب الاميركية والاوروبية ، اختلاف واضح ، كما أن هناك نقاط اتفاق فيما بينها ، فالمذهب اللاشكلي لم يكن من مبادئه ، الوقوف في موقف معارض للمنطق ، أو المجتمع القائم ، ولكنه كان بحثا عن معنى للواقع تجاه الظروف الخاصة للفنان بغض النظر عن اي أداء عقلاني محدد . ولم يلجأ أي من الفنانين اللاشكليين الى استيحاء أشكاله من أعماق اللاشعور ، كما انه لم يمتن هذه الاشكال ويبنيها في نظام منطقي ضمن الحيز والتكوين . فالبقعة ، والذرة في المادة ، تحيا بحرية في السطح والعمق وتحافظ على حدودها في امكاناتها الخاصة وفي قيمة حضورها . وفي عام ١٩٤٧ أطلق اسم « اللاتشخيصية النفسية »٢٧ على حركة كان من روادها بريين (١٩٠٧) وماتيو ، وكان القصد من هذه التسمية الاشارة الى ذلك الانعكاس النفسي الآتي من العمل الفني ، وليس بالطبع ، التحويل الرمزي ، أو تحول الاشياء والصور ، مما هو خاص بالسريالية . ولما كان قد اتفق على ان لا يكون للمنطق دور ايجابي ، لم تقم بالتالي أي حاجة لكي يتدخل العنصر المقابل له ، وهو الدافع اللاشعوري ، لانه لم يكن يدخل بين نشوء الفكرة واعطائها الشكل ، اي ستار أو توقف ، وانما كان يقوم تواجد زمني في التنفيذ . على كل حال ـ وكما أشار كاندينسكي ، الى الضرورة الداخلية ، ولو بمعنى آخر وجب أن يتحقق العمل الفني ضمن بعد واقعي ، وكان هذا البعد بنظر البحث اللاشكلي ـ باعتبار انه حتم أن يكون العمل الفني واقعيا في ذاته ـ يتحقق في التقنية ، التي تقوم على عملية التنفيذ والانجاز ، وفي المادة التي يجب ان تحتل المكانة البارزة في الاثر ، ومن خلال المادة كان من الممكن اقامة حالة استمرار ، والعثور فعليا ، على زمن جديد ، ومن هنا تأتي الاهمية التي احتلتها التجربة اللاشكلية حتى بالنسبة لفنانين من نشأة مختلفة ، حولوا كليا المعنى الجديد والوظيفي للمواد عندما استخدموها في مجال تصويري جديد : وهنا يصح ايراد موقف بورري كمثال .

لم يكن وولز بالتأكيد اول من قام بالابحاث اللاشكلية ، ولكنه كان من اهم الفنانين الذين تعمقوا في هذا الاتجاه ، وقد اطلق احد النقاد فن وولز تسمية « التجريد الغنائي » . ولد وولز في برلين واحتك بفناني البوهاوس في ديسو ، ثم بعدد من الفنانين السرياليين ، ووطد علاقات صداقة في فرنسا مع فنانين افرنسيين ، اذ كان صديقا لبريين ، كما عرف سارتر وسيمون دي بوفوار ، وعرض اعماله في صالة دروان التي كانت تستقبل مصوري الاتجاه الجديد ،



كامي بريين ـ رسم ، ١٩٦٠ بيريين

ولكن من جهة اخرى ليس من المعقول ان يحكم على تجربته بأن يحصر التقييم والتحليل من خلال زاوية تيار وحيد ، لان لغته تفتحت انطلاقا من ثروة فنية تشمل درس كلي الذي تجاوز السريالية كما تجاوز الهزة الدادائية .

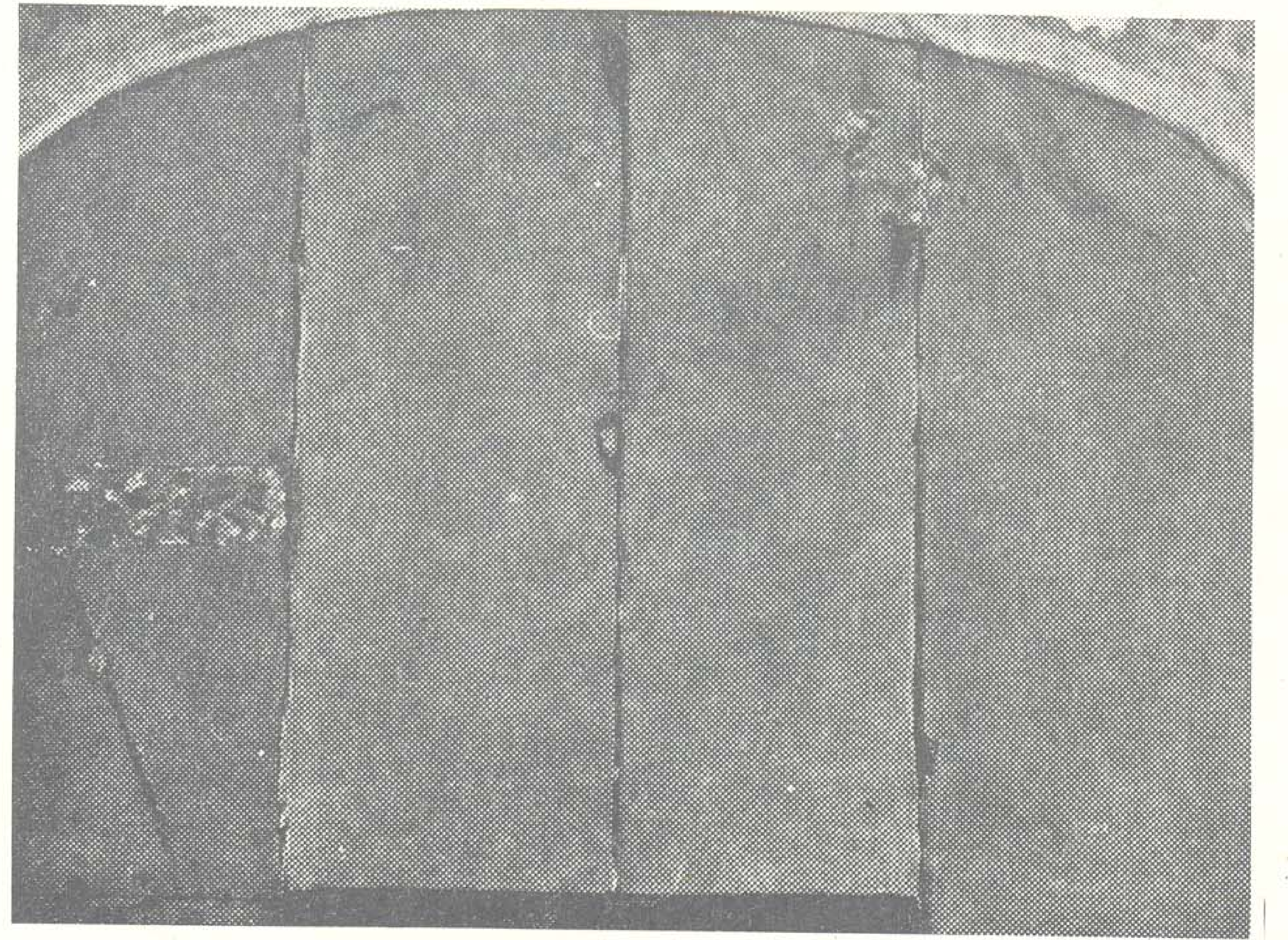
ان العناصر التصويرية لدى وولز تعيش في حالة ميتافيزيقية خاصة ، غير مثالية ، وانما هي وجودية. فالفنان لايرى حاجة لابداع اشكال لها معادل نفسي، ولا لسبر اغوار اللاشعور الذي لم يعد يثيره ، الا ان فنه يظل فنا وجدانيا ، ذلك الوجدان الذي يبعده عن الطبيعة ، في سبيل التعبير عن بعد جديد لها .

ان البحث عن هذا البعد عن حيز مختلف عما عرفناه لدى التكعيبيين ، كان مجال عمل فوتريبه ،وقد ادت تلك التجربة الى ابداع حيز تتلاقى فيه حياة المادة مع حياة الصورة ، مما أعطى للعمل الفني قيمة مأساوية ، لان المأساة موجودة في كل مايميل الى الغاء الحيز المعروف، وهكذا نلاحظ انصور فوتريبه تتلاحم مع المادة في حضورها ، وليس في وقت لاحق اي فينفس الزمن الذي تقوم المادة فيه ، حسب مقتضياتها ، بتجديد ملامح الصورة . فالمادة نفسها هي التيتتلقى الصورة وتعطيها ابعادها ، وليست القوانين التقليدية للشكل والتكوين . وهكذا يتراءى لنا في هذا النوع من التصوير ، ومن خلال تعدد طبقات المادة الملونة ، معنى للحيز غير عادي ، حيز لايزال ذكرى ، واستمرار زمني حقيقي ، بالرغم من اختلافه عن الزمن الحقيقي في التكعيبية .

لقد تبنى الابحاث حول الامكانات التعبيرية للمادة، عديد من الفنانين الحديثين ، وتبين لنا جملة قالها دوبوفيه (١٩٠١) مدى تعلق الفنانين بالمعنى الذي يمكن أن تحتله المادة في العمل الفني : « ليس هنالك الوان ولكن مواد ملونة » . وقد كان لتلك الابحاث ، فيما بين تياري اللاشكل والتصوير ـ الحركة ، مكانة كبرى في تحديد امكانات المادة ، وتثبيت مفاهيم جديدة لمعاني الاشكال ، وهكذا حولت كل العناصر الشكلية والتكوينية والبنائية وعولجت على اساس ان وجود المادة ، في العمل الفني ، لم يعد سلبيا ، وانما اتخذ دورا ايجابيا هادفا ، كما ان السعي لضرورة ايجاد لغة « اخرى » .

ـ وهنا يجدر ان نذكر البحث الذي جرى حول ماسمي « بفن أخر » (٢٨) ساعد على تغيير دور السطح الذي اعتبر في السابق سطح حامل ثابت ، او وسيلة الية لطرح الافكار التصويرية ، واعطاه مكانة وظيفية لقد طرحت المادة كواقع ذي وجود حاضر ، يسمح ببعد جديد للفعل، للحركة. والفعل علامة من علامات الواقع، ان للمادة مقاومة ، وهذه المقاومة تثير ارادة الفعل ، اما اذا انتثرت ، فانها تحطم الحدود التقليدية للحيز والزمان ، واذا ماتمازجت وانحسرت فانها تعطي للون قوة جديدة .

في الفن المعاصر ليس للمادة قيمة (الشي المكتشف objet troué السريالي ، او قيمة صورة غير اعتيادية تحدد العلاقة بالمشاهد بان نصدمه بغرابتها صور دوبوفيه ، مثلا ليست غير عادية ، ولا غريبة ، وليست تحولات أو حيل سريالية . هذه الابحاث عن امكانات المادة ، عن عنصر تصويري يمكنه ان يحتوي باقي العناصر ، ليخضعها جميعا لاهدافه كانت المدار الذي سار فيه عدد كبير من فناني اوروبا واميركا .



انطونيو تابييس ـ باب مزدوج ، ١٩٦٠

تابييس

ان ايجاد امكانات تعبيرية في المادة يعني ، قبل كل شيء ، ايجاد المساواة لمشكلة الافضلية بين الحدس والانجاز في العمل الفني ، او العكس .

لقد وضع الفنان ، في نفس المستوى وبنفس الاهمية ، التصوير المسبق اللامنطقي والبناء الشكلي المنطقي ،وكذلك الحدس الخيالي والتقنية ،وبالاختصار وحد الازمان ، وتوصل عن طريق المادة للعثور على حيز واحد ، هو حيز الذاكرة .

وهكذا فان معاني الواقع الملموس تبقى حاضرة ومبررة في انتاج جان دوبوفيه ، بالرغم من انها تفقد تدريجيا الاتصال المباشر للشيء المرئي والملموس بالنسبة للذين ينظرون اليها من خلال التجربة البصرية السطحية ان الصورة لدى دوبوفيه تظهر عن طريق تراكم الاشكال الناشئة لاشعوريا ، فهي بالتالي لامنطقية ، وعلى ذلك فانها تفقد في وقت ما ، الانتظام الذي يوحي به التعريف الطبيعي او الشكل الانساني ، ويتوصل دوبوفيه ، منطلقا من اللاواقع الذهني ، او من منظر مجهول ، الى بلورة الاشكال التصويرية ، التي تخلت عن معناها الظاهر في ثرائها العضوي الجديد ، معتمدة على حركتها الداخلية ، ومن ثم يضعها في حالة صفاء مستغنية عن اي بعد منطقي او ادبي .

ان دوبوفيه يرفض أي تشريع او قانون موضوع، لذلك نجد ان فنه يتجاوز الخلاف بين المذهبين التشخيصي واللاتشخيصي ، ولما كانت الصورة والشكل تنشأن بعلاقتهما الوطيدة المتبادلة مع العامل المادي، وكان بصر الفنان وضميره يتطلعان كلاهما لتلقي قيمة الاشياء مهما كانت صفتها في الموضوع ، فان التمثيل التشخيصي يمكن ان يكون ، أولا يكون . ولكن حضور الاشياء الخالي من اي تحديد منطقي ، لن يكون اقل قابلية لتتلقاه حواسنا ، وفي النهاية نجد ان كل الاشياء تصبح مادية وواقعية : وهكذا يبدو ان الفن ليس كشفا عن عالم خارق ، ولكنه تحقيق خارق لظواهر عادية وطبيعية .

خلافا لدوبوفيه ، فان بورري ، في طريقته التي يستعمل بها المواد ، يبين ارادته الواضحة في طرح واقع لا اختيار خياله ، ويبدو ان هدفه الوصول الى التصوير او اللوحة في معناها الدقيق ، وبترتيب خاص ، تنضم فيه حرية المادة ، وحرية تتابع الايقاعات التكوينية ، وترافق في نفس الوقت تنظيما منطقيا للفراغ ،وتتخذ هذه العناصر الثلاث اهمية متماثلة ، لاينفصل الواحد منها عن غيره ، الا انه يلاحظ في العمل الفني الواحد تعايش تقليدين فنيين مختلفين : ثقافة النظام الخاص بالاتجاه والتشكيلي الجديد ، الذي لايصل الى درجة التصور المسبق غير القابل للتبدل ، ولكنه يتوضح وينضج اثناء فترة الخلق ، لذا فهو غير خاضع لمخطط

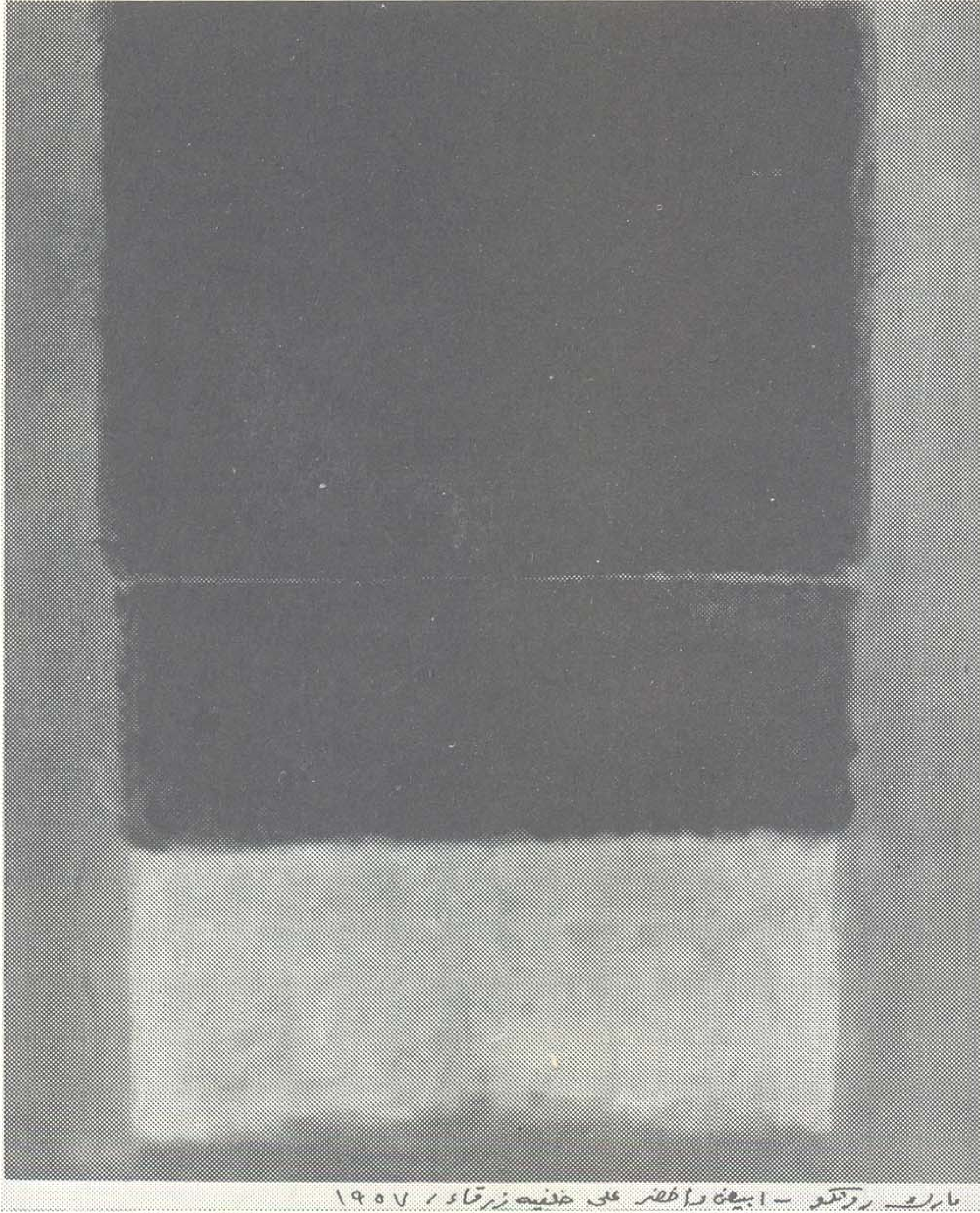
محدود ، ومن جهة اخرى ثقافة اللامنطق التي تميل الى تفتح وتكرار الشكل بدون حدود . وهكذا نجد بورري متجاوزا تناقضات هذين التيارين ، جاعلا احدهما يتواجد مع الاخر ، لكي ينشأ من علاقتهما بعدا جديدا ، يتجاوز المفهوم القديم ، مفهوم « الحيز والزمن » .

اما المواد لدى هذا الفنان فلايمكن ان توصف بانها مترفة رقيقة غير عادية ، انه يختارها اراديا من بين الاشياء المهملة المنسية ، التي فقدت وظيفتها العملية وعتقت حتى غدت منفرة ، بالاضافة الى انها متمزقة متيبسة ومحترقة ، يأخذ بورري هذه الاشياء ، ومن خلال عمله تعود لتسمو على التلف الطبيعي وتكتسب حيوية مغايره ، منسجمة مع تنظيم السطوح المتراصة ، ولقد انطلق من عدم ثقته بالامكانات التعبيرية للوسائل التقليدية في التصوير ، ولكنه توصل لاكتشاف فاعلية « الشكل ـ المادة » ، وزودها بمقدرة الوجود ، التي اكسبتها النبض والحياة ، مثل جهاز حي يمكنه ان يستمد من تفسخه خلايا متجددة ، في تقدم مستمر مشؤوم .

خلافا لبورري نجد ان المادة لدى تابييس (١٩٢٣) لا تشكل تفاعلا لمواضيع حيوية ، فهي على العكس ساكنة ملتحمة بالصورة ، مصهورة في شكل يمنعها من اي نمو عضوي ، ولايتم رفض العالم الحسي لدى هذا الفنان الاسباني بدون عناء ، اذ ان ذلك يستلزمه استبعاد جميع التأثيرات التصويرية السهلة . ويلاحظ في تصوير تابييس دقة ثمينة في الملمس ، ورهافة في استعمال المواد التي لاتتعدى القليل من الالوان ، الا ان التناغم في لوحاته يقوم دون اللجوء الى المضاهاة التقليدية بين الالوان الاساسية ومتمماتها ، وتميل المواد الملونة الى الخشونة ، مشابهة الجدران الرمادية وتبقى صورة مطبوعة بالتامل ، حرة من اي اعتبار حتمي ، حتى اثار الذاكرة .

هؤلاء بالطبع بعض كبار الفنانين الاوروبيين الذين ساهموا في الحركة اللاشكلية ، علما بانهم ابتعدوا عنها في وقت ما ، وقد سايرت هذه الحركة ، في الولايات المتحدة ، حركة مشابهة مع اختلاف ملموس ، تلك التي اطلق عليها اسم (التصوير ـ الحركة) وكان احد مفكريها الكاتب هارولد روزنبرغ الذي قال ان الفنان الاميركي لايقبل الواقع الا في فعل او حركة الخلق ، وكما رأينا ، يمكن تطبيق هذه الملاحظة على عدد من الفنانين الاوروبيين ، الا ان الفنان الاوروبي يميل غالبا الى التأكيد على موضوعية العمل الفني وابرازه كواقع ، بينما يعطي الفنان الاميركي قيمة واقعية لمشاركته الشخصية في تحقيق العمل .

وهكذا فان ازدهار التصوير الاميركي ، كما بدى



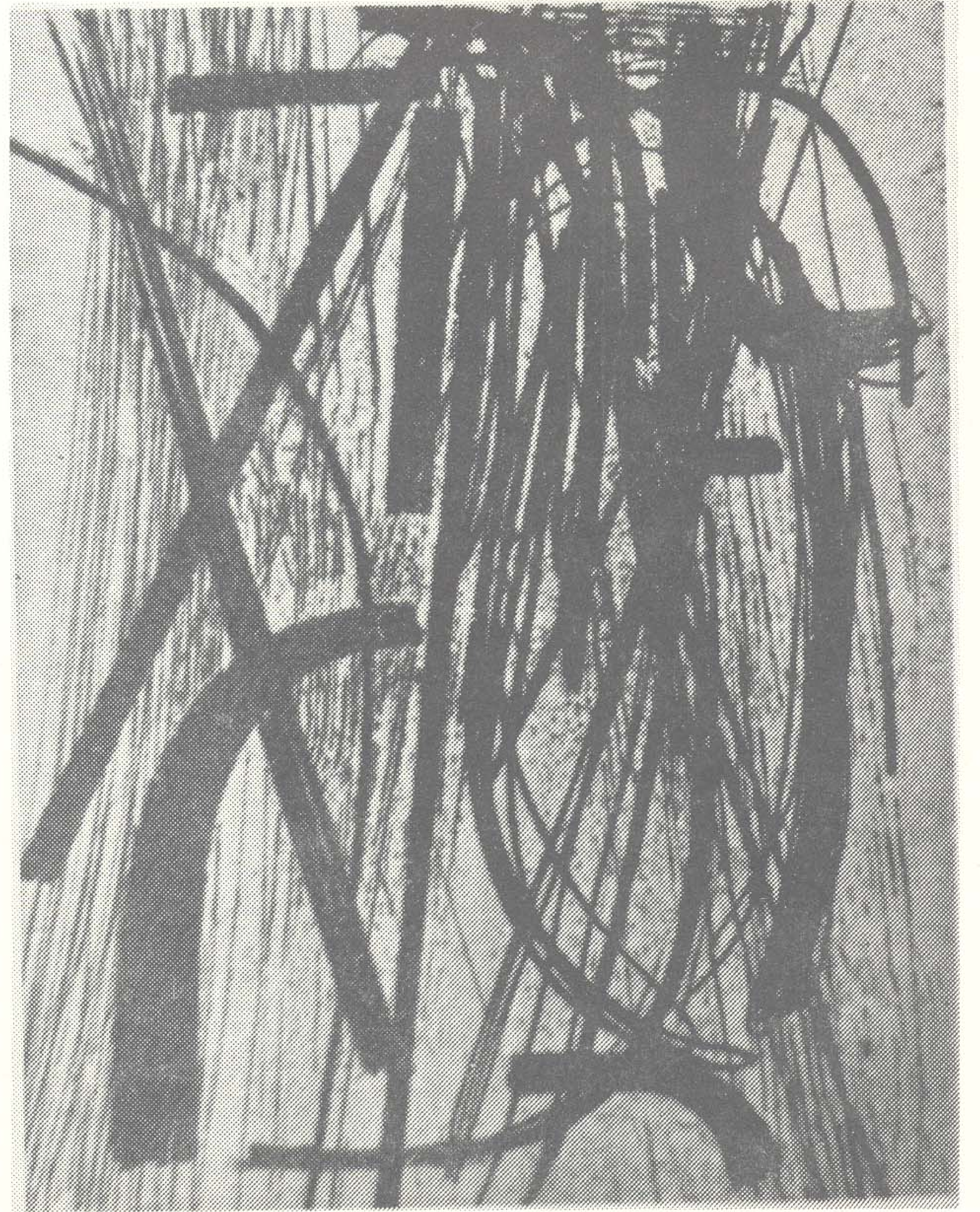
مارك روتكو – ابيض واخضر على خلفية زرقاء ، ١٩٥٧

روتكو

في الاعوام الاخيرة يدخل في منطق التطور التاريخي لحضارة معينة كالحضارة القائمة حاليا في الولايات المتحدة ، فاكتشاف قيمة التجربة في الخلق الفني ، كان احد المكاسب الاساسية ، التي ساهم فيها الفنانون باعمالهم ، ومثلهم المفكرون ، الذين سلطوا عليها الاضواء بابحاثهم المختلفة . وكان من اهم الابحاث الجمالية التي نشرت في الولايات المتحدة كتاب جون ديوي عام ١٩٣٤ ، « الفن والتجربة » . يقول ديوي : « **التعبير وكذلك البناء ، يعنيان في نفس الوقت الفعل ونتيجته** » ، ان مفهوم الفن يجب ان ينطلق من تحليل الروابط التي تجمعه بمشاكل التجربة العادية ، وذلك لتبرير التحول الذي يطرأ على النتاج الاصلي ليصبح نتاجا ذا قيمة فنية ، بدون اللجوء الى اي عنصر وصفي . وفي هذا التحول يكون لتدخل الفنان دورا حتميا ، ومثل هذا الدور لفكره ، الا ان فكره ليس تجريديا باعتبار ان « **فكر الفنان يعمل منطلقا من الواسطة المادية التي يتفرغ لها ويكون قريبا من الشيء الذي ينتجه حتى يذوبان في بعضهما البعض بدون حاجة لاي وساطة** » .

يبدو واضحا مدى ماللمفهوم الاساسي للنشاط الجمالي ، من اثر في تلك التجارب المستمرة على الوسائل المتوفرة امام الفنان ، كما يجب ملاحظة ذلك عند قراءة التصريحات النادرة التي تركها بوللوك ،

والتي توضح لنا موقفه تجاه الاثر الفني ، يبقى تصوير بوللوك مباشرا ، وتجربة هذا الفنان تكتسب معناها الفعلي في لحظة حركة التصوير والانجاز التي يتوضح فيها الشكل ، وبالتالي تشتد لغة التعبير من خلال تجمع هذه اللحظات التي تتنضد وتتراكب ، والمصور هنا لاينسى قط قيمة حركته ، التي لايمكن ان تصدر عن اي دافع لاشعوري او غريزي ، ويعتبر هذه القيمة كحقيقة ناشئة عن التجربة والبحث ، وهي المنطلق الملموس الوحيد الذي يعترف به لنفسه ، لذا كان بوللوك بحاجة لطرح اللوحة على الارض ، وللدوران حولها ، والدخول فيها ، في سبيل تحقيق ذلك التلاحم بين التصوير ، والنشاط الانساني للعمل التصويري من الوجهة المادية ، وهكذا فان الوسيلة المادية كانت تتكامل مع النشاط الفكري والحسي ، وتتوضح ارادة الفنان ، الذي لايجد مجالا للاختيار ، بتحمل اعباء القيمة الكاملة للوسيلة المادية ، قبل ان يحولها الى قيمة تعبيرية ، وكان استعماله للون يتم ، بدلا من مده بالفرشاة بطريق تقنية « التلطيخ بالرش » ، ويستبدل معاجين الالوان التقليدية بدهانات الفرنيش الصناعية . غير ان « مارك توبي » (١٨٩٠) ، الذي يصعب تصنيفه بين فناني المذهب الحركي ، ظل يعتبر (العمل) ، التصوير مهما بقدر مايوفره من امكانات في اظهار البواعث الحسية للنور ، والتي يمكن ان



هانى هارتونغ ـ
هـارتـونـغ

تكون من نوع صوفي ، وبالتالي مرتبطة بواقع ما ، لاميكانيكي ، وانما هي انعكاس لما عرفه الفنان نفسه بأنه سر الوحدة والتقابل للشكل المخزون في العالم الداخلي ، وكذلك الامر بالنسبة للمصور «دي كونينغ» (١٩٠٤) الذي اعطى لتجربة (العمل) ، وللحضور النشيط للارادة اثناء الانجاز دورا اساسيا ، في سبيل الوصول الى معنى الواقع الجديد ، ولكن اذا كان بوللوك يعارك المواد ، ويستبدل التقليدي منها بدهانات الفرنيش الاصطناعي ، فان دي كونينغ يسيطر على الصور ويهاجه الحيز المحيط بها فيشتته ، بعنف لايقل عن عنف بوللوك ، ويغدو [العمل ـ الحركة] لديه بمثابة بحث عن تفتت للشكل ، وثقة بالتمكن من تحويل وتحطيم معطيات واقع ذي قوانين موضوعة ويحاول دي كونينغ بعد ان اوجد هذا البعد اللاتشخيصي ان يتبناه حسب نفس المبادىء ونفس المعالجة للصورة التشخيصية ، من ناحية اخرى يبين فن فرانز كلين (١٩١٠ ـ ١٩٦٢) اهمية تجربة الحركة ، اكثر من اي فنان اميركي اخر ، ويوضح مالحركة اليد من دور فعال ، وكذلك القدرة على التعرف على النفس في لحظة وضع اللمسة على سطح اللوحة ، هذه اللمسة تعتبر في الحقيقة منظما للقوى : انها تعبير عن الفاعليات التي تتصادم ، غير مبالية بالحيز الذي ينشأ عنها في علاقات الاسود والابيض .

ولابد من ذكر المكانة التي يحتلها ، في نطاق الفن الاميركي ، مارك روثكو (١٩٠٣) ، الذي عاش عن قرب وشارك في تطور الثقافة الاميركية الحديثة ، ومع انه يلاحظ لديه باستمرار اهتمام خاص بالحركة الا انه لايستسلم لها كليا ، بل بالعكس فانه يراقب ايقاع السطوح المختلفة ، وبهذا يثبت علاقة واضحة مع التجربة (التشكيلية ـ الجديدة) ، وعلى الاخص تجربة موندريان ، ولكن روثكو تخلى عن ثقته في الامكانات البنائية ، وهذا يجعله بالطبع ، عاجزا عن تقدير فاعلية سطوحه من حيث الكم . الا انه مع هذا يعمل على اساس الكمية ، ولكنها كمية الضوء ، والسطح المضيء لديه يبقى كما اوردنا فرضية متعلقة بالحيز المكاني ، قبل ان يكون حقيقة للتأمل ، وهكذا يعتبر روثكو ذروة في البحث اللاتشخيصي ، الذي لم تستنفد امكانياته ، وانما بقي مصدرا لمقترحات جديدة مستمرة .

واخيرا ... لابد من التطرق لتيارات الدادائية الجديدة (٢٩) في اوروبا واميركا ، التي لا يمكن ان يطلق عليها صفة اللاتشخيصية ، الا انها اخذت بعين الاعتبار التبدل الذي طرأ على مفهوم الواقع ، بفعل مجموع التقاليد الحديثة ، من خلال المعالجة الهادفة او الرفض ، او تغيير معطيات التجربة الحسية . كذلك فان تيارات التشخيصية ـ الجديدة (٣٠) التي تأسست

منذ اعوام ، نشأت عن هذه المعرفة وهذه الضرورة ، وهي واعية ان الصورة يمكن اعادة عرضها ومعالجتها بشرط ان تندمج في التجربة التي طورها التصوير اللاتشخيصي مدة تزيد على الخمسين عاما ، تلك التجربة التي ساهمت بقدر كبير في خلق لغة فنية حديثة بأوسع معانيها .

(١) Sujet
(٢) Objet
(٣) Representation
(٤) Pictural
(٥) Plastique
(٦) Mimesis
(٧) Icastica
(٨) Pulchritudo Vaga
(٩) Pulchritudo adhaerens
(١٠) Visibilité Pure
(١١) Abstraktion und Einfulung
(١٢) Formproblem der gothig
(١٣) du Spiriteul dans l'art
(١٤) Improvisation
(١٥) Compositons

(١٦) لقد ترجمة كلمة Einfulung الالمانية الى الانكليزية باستخدام كلمة Empathy وهي الكلمة التي يستخدمها نقاد الفن للدلالة على التعاطف Sympathy . التي تتم بين شخص وآخر ، اما التعاطف الفني فهي ان يشعر المشاهد للوحة بأنه قد اسقط عليها وتحرك معها ، واستغرق فيها ، وتدل عليه الكلمة الانكليزية Feeling in بدلا من Feeling with ويمكن ان نستخدم كلمة التعاطف الفني للدلالة على هذا الشكل الخاص من التذوق الفني .

(١٧) Objet
(١٨) Sujet
(١٩) في كتابه : Tvaite d'Harmonie
(٢٠) في كتابه : Du Spiritrel dans l'art
(٢١) Confessions créatrices
(٢٢) L'art de dessiner
(٢٣) Staatliches Bauhaus
(٢٤) Lignes directrices
(٢٥) Superematisme
(٢٦) Cinétique
(٢٧) Non Figuration Psychique
(٢٨) art - avtre
(٢٩) Néo - figurative
(٣٠) Néo - dadaisme

روجيه بيسيير - رمادي ، ١٩٥٨
بيسيير

ج.بـ بوغروسي - سطوح / ١٩٥٠
غابوغروسي

لقاء مع فنان

حوار مع النحات هنري مور

ترجمة : خليل شطا

« على النحات ان يكون رساما ... وكل النحاتين العظام كانوا رسامين كبار يعرفون كيف يتلاعبون بالاشكال »

(هنري مور)

(هنري مور) هو بالتأكيد النحات الاكثر شعبية في هذا العصر ، وهو ايضا النحات الذي اصبحت أعماله موضوع العديد من المعارض في العالم اجمع ، وهو اخيرا النحات الذي اجتذب الجماهير اكثر من غيره من الفنانين ، ومع ذلك فان الفرنسيين نادرا ماسنحت لهم الفرصة لان يروا أعماله الفنية بشكل يختلف عما هو عليه في الخارج بحيث ان المجموعات الوطنية لاتحتفظ الا بتمثال واحد من تماثيله ، وان الطلب الذي وجه اليه لتنفيذه من قبل في فرنسا هو « الشكل المتمدد » في مقر اليونيسكو في باريس .

ينتمي (مور) الى الجيل الثاني في هذا العصر، الا وهو جيل (غابو) و(كالدر) و(جياكوميتي) وقد بدأ يعمل مثلهم في بداية العشرينات ، انتشر فنه في انكلترا فقط ، وذلك خارج المراكز العادية باريس- نيويورك ،بعد بداياته الشخصية جدا ١٩٢٥ - ١٩٣٠، عندما تأثر اساسيا بالحضارات الكبرى التي كان في وسعه ان يشاهدها في متاحف لندن ، اتصل بجماعة الفنانين الانكليز الذين اجتذبهم التجريد البحت (بن نيكولسن ، بربارة هيبوارث) كما اجتذبتهم السريالية في الوقت نفسه ، وخلال الثلاثينات يمكن تحديد محاولة (هنري مور) بين هذين الاتجاهين .

ومع ذلك فان التجريد لم يبعث في نظره ، على قسوة القلب ، وهو خطر من حيث ان خضوعه للاشياء الفنية السابقة للتجربة يفرغ اثار الفنان من جوهرها ، وكذلك الامر فان السريالية لاتقل خطرا في نظره عن التجريد من حيث انها كثيرا ماتطلق العنان لجميع اندفاعات الذهن بدون اي مراقبة للشكل . ومنذ نهاية الثلاثينات ارتبط من جديد مع مالم ينقطع عما كان يفضله حتى في الفترات السابقة الا وهو [الوجه البشري] ، ولكنه في هذه المرة عبر اشكال غير مجردة ، بل طبيعية ومؤكدة اكثر من قبل اسلوب تسكيلي تدخل فيه الحيوية العضوية بقوة ، يفتش مور عن مواضيعه في مادة النحات الا وهي الحجر ، انه يسائل ايضا الحجارة الصغيرة والعظام والحصى الملساء ، كما يسائل الجذور وجذوع الاشجار ، ومن هنا تأتي تلك الطاقة ولاشك ،وهاتيك الالتواءات الكثيرة العقد التي نجدها في اعماله البرونزية في فترة مابعد الحرب . يبحث (مور) في الوجه البشري ، هذا الوجه الذي نقابله ببقايا النباتات والمناجم ، يبحث عماهو مشترك فيما بينهما منذ الاصل . ان محاولته هذه كلها تدخل في نطاق استطلاع الزمن منذ عشرات القرون ، فهو يحاول ان يعيد الى الاشكال التي ينحتها تلك الطاقة المتراكمة في المواد الشاهدة على ماضي الانسان القديم العهد ، وعلى اضطرابات الكون ، في وسعنا تقريبا ان نعين فترات هذا العمل على النحو التالي : من عام (١٩٢٣) الى عام (١٩٣٠) تقريبا ، البحث عن محاولة شخصية وذلك بالاتصال بالتيارات الفكرية الكبرى ، الخاصة بتاريخ الحضارات الاكثر بدائية ،بالمقابلة معالفن الكلاسيكي والاكاديميالتقليدي، وفي الثلاثينات ، الرؤية المجردة العصرية للفن ، وذلك بتأثير جماعة منفتحة على التيارات الكبرى للفن المعاصر وفي الخمسينات ، الاعتراف اخيرا برصانة النحات ، ولادة ابنته ، تأثير اليونان التي زارها .

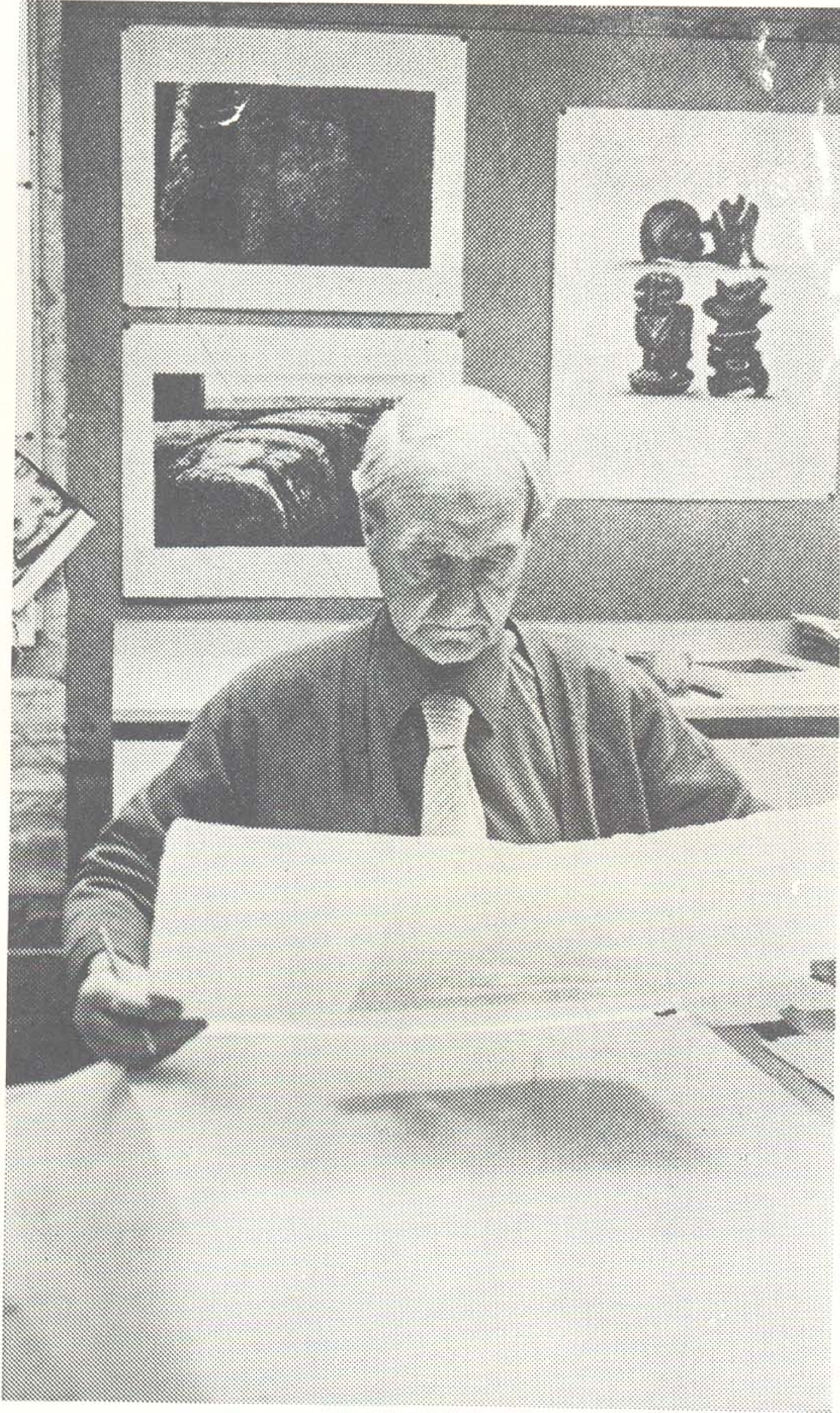
يقوده هذا كله نحو تطوير موضوع الام والطفل ، وذلك ليس في الاشكال المتمددة، بل ايضا عبر «المجموعات العائلية » ، وهي ايضا تلك الفترة التي يبحث هنري مور خلالها عن تطابق عالم الحيوان والنبات مع البشر ، انها رؤية بيولوجية وتاريخية وثقافية ، في الوقت نفسه تنفتح على تساؤل أكثر شمولية أيضا ، فضلا عن أن هذه القوى الطبيعية الارضية التي يحاول (مور) ادخالها في أعماله تتجلى من الآن فصاعدا في أعمال برونزية ضخمة غير معدة لفضاء المتحف ، بل يجب ان تنقش في مكان ولادتها بالذات ، أي وسط الطبيعة . يتخيل (مور) هذه التماثيل لتوضع من الآن فصاعدا في الاراضي البور ، والجبال والحقول ، ولا بد لنا من الذهاب الى هناك لكي ندرك مضمونها الحقيقي .

● ما اهمية الرسم بالنسبة لك ؟

ـ كنت أعلم أنه لكي أصبح نحاتا يجب علي أولا ان اكون قادرا على الرسم، فجميع النحاتين المشهورين الذين اعجب بهم أمثال ميكلا نجلو ، وأيضا برنيني ورودان ، كانوا جميعا من كبار الرسامين فقد كانوا يرسمون جيدا ، تماما كما كانوا يصورون بالألوان ، بل غالبا ما كانت رسوماتهم أفضل ، فالنحات يجب عليه أن يعرف أكثر من أي شخص آخر كيف يتلاعب بالاشكال، وكنت أعلم أنني بتعلمي الرسم، وبممارسته سوف يساعدني ذلك على النحت . وحينما كنت طالبا في الكلية الملكية للفن كان علينا أن نرسم . يقوم الرسم بأن نحاول اظهار ثلاثة ابعاد على سطح مستو . لقد كان الرسامون الكبار قادرين على النحت . كان بيكاسو رساما ماهرا ، وكان في وسعه النحت. وكذلك الامر فيما يخص ماتيس وديغا ، الخ ... بعض المصورين بالالوان لم يحاولوا النحت مطلقا ، وذلك لان تأثير اللون كان يجتذبهم على الارجح .

في بداية حياتي كنحات كان أهم شيء في الرسم هو معرفة الشكل البشري ، فالنحت عندي يعتمد على الاشكال العضوية وعلى معرفة الشكل البشري .

في الواقع أنا اعتقد أن معنى الشكل يرتبط كليا بشكل جسمنا الخاص ، فنحن نقيس المساحات بالخطوات التي نقوم بها ، كما ان الطفل يعرف مساحة الشيء الذي يرغب في الحصول عليه ، وذلك بدفع ذراعيه الى الامام وبلمسه ، وكذلك نحن نعلم أن الاشياء ناعمة ومستديرة ، حينما نعرف ذلك بواسطة جسمنا ، وذلك بلمسها . حقا ان الشكل البشري هو بالنسبة لي أساس كل شيء ، وهو أيضا أصعب شيء، ان الرسم هو اسرع طريقة لدراسة الوجه فبدلا من ان نجسم الاشياء ، ونقضي ثلاثة أشهر في نسخ وجه ما ، اضع رسما وامض فيه بعيدا ما أمكن ذلك ، وهكذا



هنري مور

تستطيع الحصول على ثلاث تجارب مختلفة . ان تظهيرك للصور يمكن أن يكون أسرع حسب الطريقة التي تستخدمها . تصوّر شخصا يحاول أن يتعلم نحت وجه بشري وذلك بنقره مباشرة على الغرانيت ، فهذا العمل قد يستغرق سنة كاملة يلاحظ في النهاية انه لا يعرف عن الوجه معرفة كافية ، وليتبين له ان نحته هذا ليس جيدا .

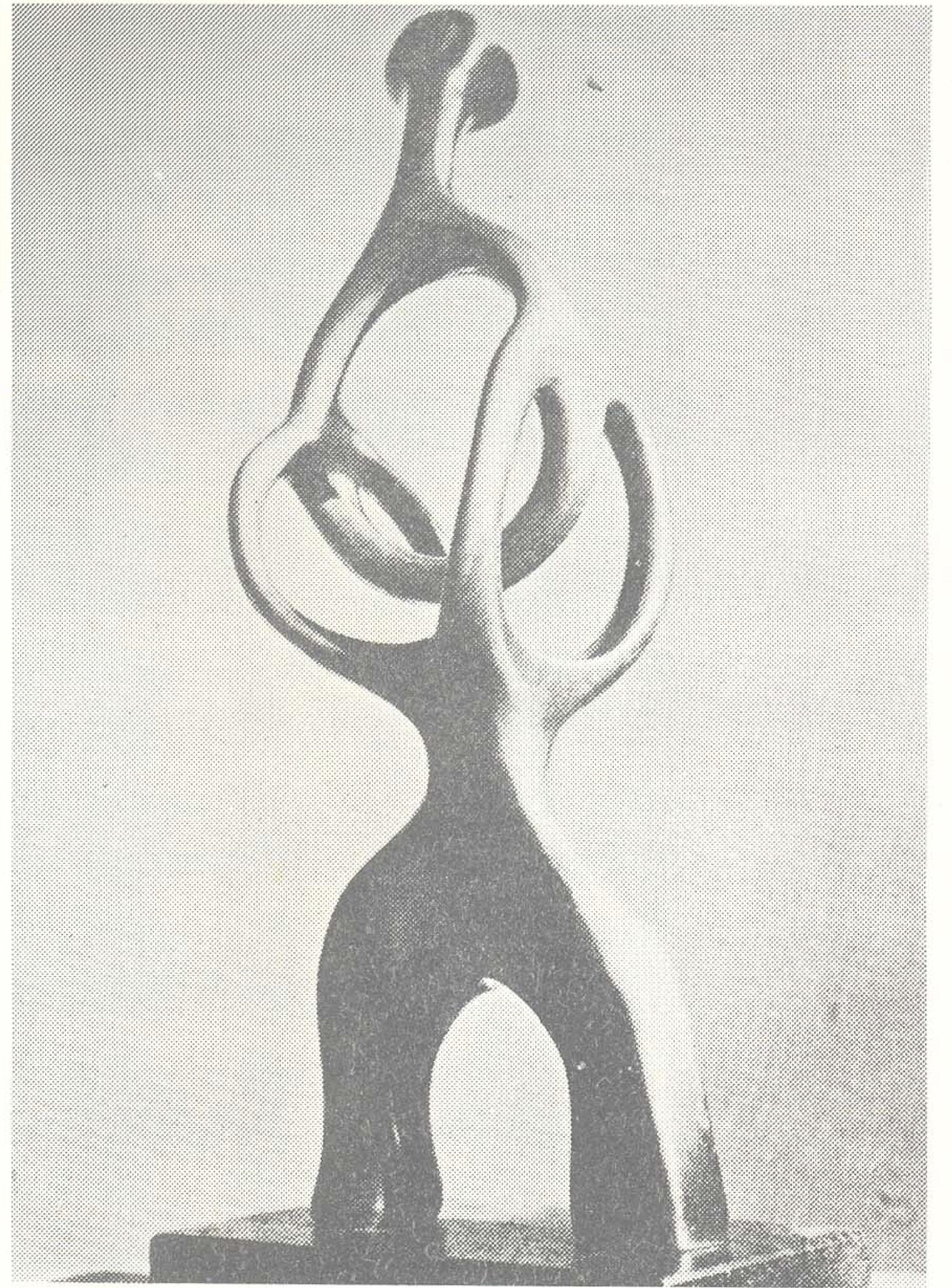
● لقد قال ديغا ذات يوم ، أن الاسود والابيض يكفيان لانجاز تحفة ما ، وقال « ميكلا نجلو » ما معناه تقريبا : « ان النحت يمكن أن يؤدي الى عمل كل شيء » ، فما رأيك في هذا القول ؟

ـ هذا ليس صحيحا ، فبالقدر الذي لا تستطيع فيه ان تظهر في النحت زرقة السماء على حقيقتها تماما ، فانك لا تستطيع أن تظهر مسافة السماء في

هذا النحت ، واعتقد أن ميكلا نجلو كان يقصد بذلك أن النحت في وسعه أن يفعل أشياء كثيرة ، وان ما لا يستطيع أن يفعله ، يجب ألا يجعلك ترتبك بسبب ذلك . ولقد أراد ديفا ان يقول أن الاسود والابيض يتيحان لي اشياء كثيرة جدا بحيث لا نحتاج الى شيء آخر .

● هل ترسم دائما تماثيلك ؟

ـ في فترة معينة ، اعتدت ان ابدأ تماثيلي برسم الفكرة ، وأنا أدهش الآن كثيرا لتماثيلي الاولى ، فغالبا ما كانت نحتا للرسوم بالذات ، غير ان النحت يمكن أن ينظر اليه من وجهات نظر غير محدودة ، ففي استطاعتك ان تنظر اليه كدودة من القسم الاسفل ، أو كطائر ينظر اليه من السماء ، وانا أعتقد أن كل فن يجب أن يستثمر في صالحه الخاص ، وانت اذا بدات تنحت انطلاقا من رسم ما ، فلا يسعك الا أن تمثل الرؤية التي خطرت لك في المرة الاولى والتي اصبحت النظرة الرئيسية . ولذا فانا بدلا من أن أعمل حسب الرسم ، فانني اعمل حسب نموذج صغير يمكنني أن احمله بيدي وان اقلبه من اعلى الى اسفل بحيث أرى جميع جوانبه ، وهذه النظرة لها فائدتها بالنسبة لي تماما كالاولى ، وعلى هذا النحو فان



تكوين

رسومي والنحت منفصلان ، بمعنى ان الزوجين المطلقين ، وهما ما يزالان صديقين ، يلاحظان بعد هذا الانفصال ، يوم يلتقيان ، يلاحظان ان هناك صفات يتمتع بها كلاهما دون ان يكون كل منهما مرتبطا بالآخر .

● هل تستخدم التصوير الشمسي كنموذج ؟

ـ ان الفنانين الذين يلجأون لاستخدام الصيغة العادية لاظهار جميع المشاهد الممكنة لشكل ما ، او الذين يستخدمون التصوير الشمسي بدلا من الرسم يعوقون أنفسهم بأنفسهم ، ذلك أن الصورة الشمسية تؤخذ بثانية واحدة . والمصوّر الشمسي في وسعه أن يظن أنه رأى ما يحاول عمله ، ولكن صورته ليست صورة أحد ما ! وانت حينما ترسم تلاحظ بشدة ابعد من النظرة الخاطفة البسيطة ، انك تستيقظ كل صباح في غرفة تطل على احد المشاهد ، وانت تتأمل هذا المشهد من النافذة ، فما عليك الا ان تطلب من احدهم ان يرسم المشهد الذي تراه ، فلا يستطيع أحد ان ينفذ رؤيتك ، فهم لا يرسمون تماما ما تراه . ان ترسم فهذا يعني انك تلاحظ بشدة وبكثير من الانتباه ، وانك تسجّل هذه التجربة . ان اهمية الرسم كبيرة في التربية ، تماما كتعليم اللغة الانكليزية، فالناس خلقوا ليستخدموا عيونهم في الحياة وليجدوا متعة بسبب ذلك ، وهم لا يفعلون ذلك لانهم سوف يصبحون فنانين ، ولا يعلمون اللغة الانكليزية لانهم يتوقعون ان يصبح جميع الناس عباقرة مثل شكسبير!

الرسم يساعد على النظر بشكل أفضل ، وهذا ما يقوم به الرسامون والنحاتون من أجل الناس ، انهم يفسحون المجال للشعور بالمتعة في تأمل الطبيعة وحب الحياة ، حقا انها ثروة لا تقدر بثمن ، ذلكم هو دور الفنانين ، ان العديد من الاساتذة الذين يعلمون الرسم ويستخفون بالفرص من هذا الفن ، وأغلب الظن أنهم يعلمون أن الفترة الاخيرة من حياة / أنغر / وهي أفضل من الاولى ، وهم يعجبون بتناسق بعض الاساليب وببساطتها ، ولكنهم في النهاية يعلمون كيف يجب تقليد الفنان وهذا الامر لا علاقة له بالرسم ، اننا لا نستطيع اكتشاف حقيقة النظر ، الا اذا بحثنا بأنفسنا بعمق واعتمدنا على التجربة والاختبار .

● هل تعتقد أن الفن طريق منعزل ؟

ـ اذكر انني حينما كنت طالبا في ذلك الحين كان ثمة عدد قليل جدا من الطلاب في فرع النحت ، فكنت أشعر بأنني رائد يمهد الطريق في هذا المجال . ولقد تحملت أسوأ انتقادات الصحافة ، ولكن همتي لم تخمد ، حينما كان النقاد يسخرون مني لانني كنت أنقب نحتي « بثقوب »، مما كان يبعث في نفسي الشعور بأنني واحد من المجدّدين المبتدعين، غير أنني احسست

بشيء من الوهن في العزيمة لكوني اضطررت ، في سبيل العيش ، لأن القي محاضرات في الرسم خلال يومين في الاسبوع . ولقد بدأت أعيش من عملي كنحات حوالي عام ١٩٤٠ فقط ، فكنت استيقظ في الصباح قائلا : « لا بد لي من الذهاب للتعليم طوال النهار ، ولا بد لي من أن اكرر للطلاب دائما الشيء ذاته ! كما يجب علي أن أبين لهم أن الركبة مكونة بشكل يختلف تماما عما هم يعتقدون ! فلا مفر من التكرار مرات كثيرة ! حقا انه لأمر متعب وممل! ولكم كنت سعيدا لكوني أصبحت قادرا على الانقطاع عن هذا العمل ، وأنا لا أريد العودة اليه مطلقا ، ثمة أناس ، لحسن الحظ ، خلقوا للتعليم ، وهم يحبون أن يشاركهم الآخرون معلوماتهم .

● **أنت لا تؤمن الا بالتجربة وبالعمل أكثر مما تؤمن بالعبقرية ..**

ـ ان الفنانين يزدادون اطلاعا وخبرة على مر السنين ، ذلك أن مسيرة التطور لا تتوقف على الاطلاق، هناك دائما شيء ما يجب علينا أن نتعلمه ، يقوم نشاطي الجديد بالعمل على صفائح صغيرة من الجص انطلاقا من اشكال طارئة موجودة في بقايا القولبة ، واني لأدهش لرؤية « الاشكال الطارئة » التي أرسم وفقها، إن الصور الاخيرة لرامبرانت هي في نظري مصنوعة بإحكام ومهارة أكثر من الاولى وهي أكثر غنى في أشكالها، ومع ذلك فقد كان رامبرانت في شبابه موهوبا للغاية ، وكانت صوره موضع تقدير واجلال ، أكثر مما هي عليه الآن ، ذلك لانها كانت واقعية وأقرب ما تكون الى الكمال .

وهذا دليل على ان الموهبة تستمر في التحسن كلما تقدم الانسان في العمر . ان التعلّم لا نهاية له ابدا . لاحظ أن الجبهة في آخر صورة لرامبرانت تشبه شواية أي طبقة الخبز السطحية . أما الانف والعينان فهما على مسافات دقيقة . حقا ان تفتهه للمسافة يتقدم طول حياته .

ان الأمل في قدرتنا المستمرة على التحسن هو الذي يدفعنا على أن نمضي قدما في مضمار التقدم ! اننا نجد كل يوم شيئا لا بد من اكتشافه .

● لماذا تهتم بالاشكال الطارئة ؟

ـ قال ليوناردو دافنشي انه يجدر بالفنان ان يتمتع بالمهارة بحيث تكون لديه القدرة على ايجاد مشهد طبيعي انطلاقا من بعض شوائب طفيفة توجد في الجدار، ان الكسندر كوزنليس صنع رسومات مكونة من بعض البقع ، وهذا ما فعله بيكاسو أيضا ، ويجدر بكل فنان أن يكون كالروائي تماما ، هذا الروائي الذي يشيد عالما بأكمله ابتداءا من حادث بسيط .

ان ورقة ملطخة وبالية يمكن أن تكون منطلقا مدهشا كما كان يوصي بذلك ليوناردو دافنشي . ومالم يقله هو أنه نفسه قد يجد في بقعة مشهدا طبيعيا أفضل مما يضعه فنان رديء . كل شيء يتوقف على العين التي تنظر ! كان ميكلا نجلو يقول : ان كل ما كان يفعله هو اكتشاف ما هو موجود في كتلة من الرخام !

● لقد باشرت الحفر في سن متأخرة ؟

ـ ان أول مطبوعة حجرية لي « السجين الاسباني » لم تنشر مطلقا ، ولقد أنجزت أثناء الحرب مجموعة حول « عمّال المناجم » ، وقد أفضى بي الأمر ـ شأن سورا ـ الى انجاز مطبوعات حجرية سوداء (من البوم ستون) وقد انجزت أيضا « الفيل سكول » المرسوم مباشرة على صحون نحاسية ، لقد طبع هذا العمل جاك فريلات ، ثم حصلت على آلتي الخاصة .

● ما هو الحفر بالملصقات ، هذه الطباعة التي ابتكرتها ؟

ـ الحفر بالملصقات يقوم بانجاز ما اسميه نماذج لاصقة على أشرطة شفافة تظهَّر بعد ذلك على صفائح تظهر عليها حفر على الحجر بواسطة الاشعاعات فوق البنفسجية ؟

● بصفتك مجدّدا هل تؤمن بالماضي ؟

ـ تراث الماضي أساسي . لقد استوحى رامبرانت من الماضي باستمرار ونحن نعرف نسخا لرامبرانت . انها رسومات صينية .

لا بد للفنانين من دراسة تاريخ الفن . كنت أحب كثيرا الذهاب الى المتحف البريطاني ـ خارج دراسة الوجه البشري ـ فقد كان للمتحف البريطاني أكبر الأثر في فني وحياتي !

ان النحت لغة يمكن تعلّمها . لقد اكتشفت في المتحف البريطاني أن احد النحاتين الزنوج في افريقيا قد انجز وجها في الوضع نفسه الذي للاسكيموي (أي ساكن المناطق القطبية الشمالية) على مسافة الآلاف من الكيلومترات الواحد من الآخر ، نجد ان فنانين لهما نفس الالهام ، لأن كلا منهما قد استند الى ممارسة تجربة بشرية واحدة .

ثمة خطأ في فكرة الفنانين الذين يعتقدون انهم لا يتعلمون شيئا من الماضي أو من الآخرين . ليست الحياة كلها سوى تدريب دائم ومستمر ، فيجب علينا أن نتعلم حتى آخر نسخة من حياتنا .

لقاء مع
جوان ميرو

اجرى الحوار : ميغيل فرناندز براسو
ترجمة : عاصم الباشا

التقيت به في جناح من الفندق الذي ينزل فيه ، انه يوم هادىء نسبيا من أيامه المدريدية المثقلة بالأشغال ، وهو في التاسعة والثمانين من عمره ، لكنه يعيش بحيوية يحسد عليها ، على الرغم من خيانة ساقيه له أحيانا ، لقد رأيته في مؤسسة (مارتش) يتأمل معرض (ماتيس) لوحة فلوحة، دون أن يتجاوز أي منها ودون ان يغيب عنه خط أو لمسة فرشاة في لوحات عرفها في شبابه ، بل ولمس الوان بعضها قبل أن تجف . نظرة (ميرو) قلقة ، شابة ، بارقة دوما ، نظرته الزرقاء ، نظرة طائر سعيد ، مراهق شيخ ، تثبت عيناه مستديرتان ترمقان محدثه محاولا التقاط الشكل الداخلي ، ليسترشد في خريطة شخص يجهله. شعره أبيض مشوب بالرماد ، وبشرته بيضاء تنتشر عليها بقع قاتمة وكأنها آثار شموس قديمة .

... ميرو قصير القامة ، لكنك ترى بجلاء انه متين الجثة ، يتحدث بعبارات مقتضبة ، وكأنها مقتطعة في نهاياتها .

ليس ميرو ذلك الشخص الذي يطلق تصريحات « هامة » ومدوية : ولايجهد نفسه في سبيل الادهاش، ئل ما يهمه هو وضع افكاره في مكانها في الية الحوار ميرو لا يلعب – ولم يلعب ابدا – دور الفنان ، يرتدي ثيابا قاتمة ، انيقه ، وجادة ، مع ربطة عنق زرقاء مناسبة :

« انني متأثر من الترحاب الذي لقيته في مدريد ، كثير من العطف ، وهذا الشيء يبقى ، يبقى عميقا . ».

– هل وجدت ما يرضيك في مجال المهنة ؟

● **« سرني الاهتمام الذي لقيه معرض الغرافيك في صالة « تيبيبولو » وهي أعمال تبرعت بها ، وارجو ان تنقل هذه الاعمال لتعرض في محافظات اخرى » .**

– شخص ميرو يتنقل ، يتكرر في المجلات، في بطاقات البريد ، يعكس فكرة قنوعة ، مستقرة ، ممتعة ، ذات أثر شاعري رتيب ؟ ! ..

● **« أكثر ما يهم في اللوحة ذاتها هو ما تزرعه، بامكان الفن أن يموت ، أن تختفي اللوحة ، لكن ما ترويه هو البذرة : ومنها قد تلد اعمال اخرى أكثر خصوبة » .**

– انطلق ميرو بعد أن ارسل جذوره عميقا في كل ما هو جوهري لدى شعبه ، ذلك الجانب البسيط ، الصادق والحقيقي ، وليست أعماله مجرد تلوين ديناميكي وشاعري .

● **« يعتبر البعض عملي ضرب من النكتة والمرح، لكنني تراجيدي ، والتوتر يزداد الحاحا في أعمالي ، كلما تقدمت في السن ازددت عدوانية في التصوير . »**

– أبدع ميرو رموزا وأشكالا ذهبت الى حد خلق عالم خاص .

● **« لقد عملت كثيرا ، كثيرا ، وما زال العمل هوسي ، لدي كثير من الاعمال غير المنتهية . »**

(*) أجرى هذا الحوار الفنان ميغيل فرناندز براسو ، رئيس تحرير مجلة « غوادااليمار » الاسبانية التي تعنى بشؤون الفنون التشكيلية – العدد (٥٤) .

– أتود حذف جزء من أعمالك ؟

● « لا ، فكل أعمالي تملك سببا للوجود ، انها طريق للوصول الى غيرها ، ولكثرتها قد تجد الافضل والأسوء ، لكنها كلها شريفة .

عندما أشاهد أعمالي القديمة في متحف ما أو في كتاب أقول لنفسي : « أيها الشاب ، لقد عملت بشرف » .

– أن تتفق أو لا تتفق مع هذا العمل او ذاك لميرو لا يعني انك تحط من قدره ، فذلك الانسان لا يكف عن البحث والتجريب يملك حق الخطأ .

● « ينتظرني كثير من العمل ، بنيتي انجاز منحوتات كبيرة . »

– سيموت ميرو – كبيكاسو – راكبا المغامرة ، مجربا – حتى النهاية – القراءة الجديدة الممكنة للغة الرموز ، والنجوم والأعشاب والحيوانات والعيون والعلامات الجنسية والاقمار وآثار الأيدي ...

بعضهم يلومك – ومهنتهم اللوم – لانك لم تتبع المثال الذي ضربه بيكاسو أقصد البقاء في المنفى .

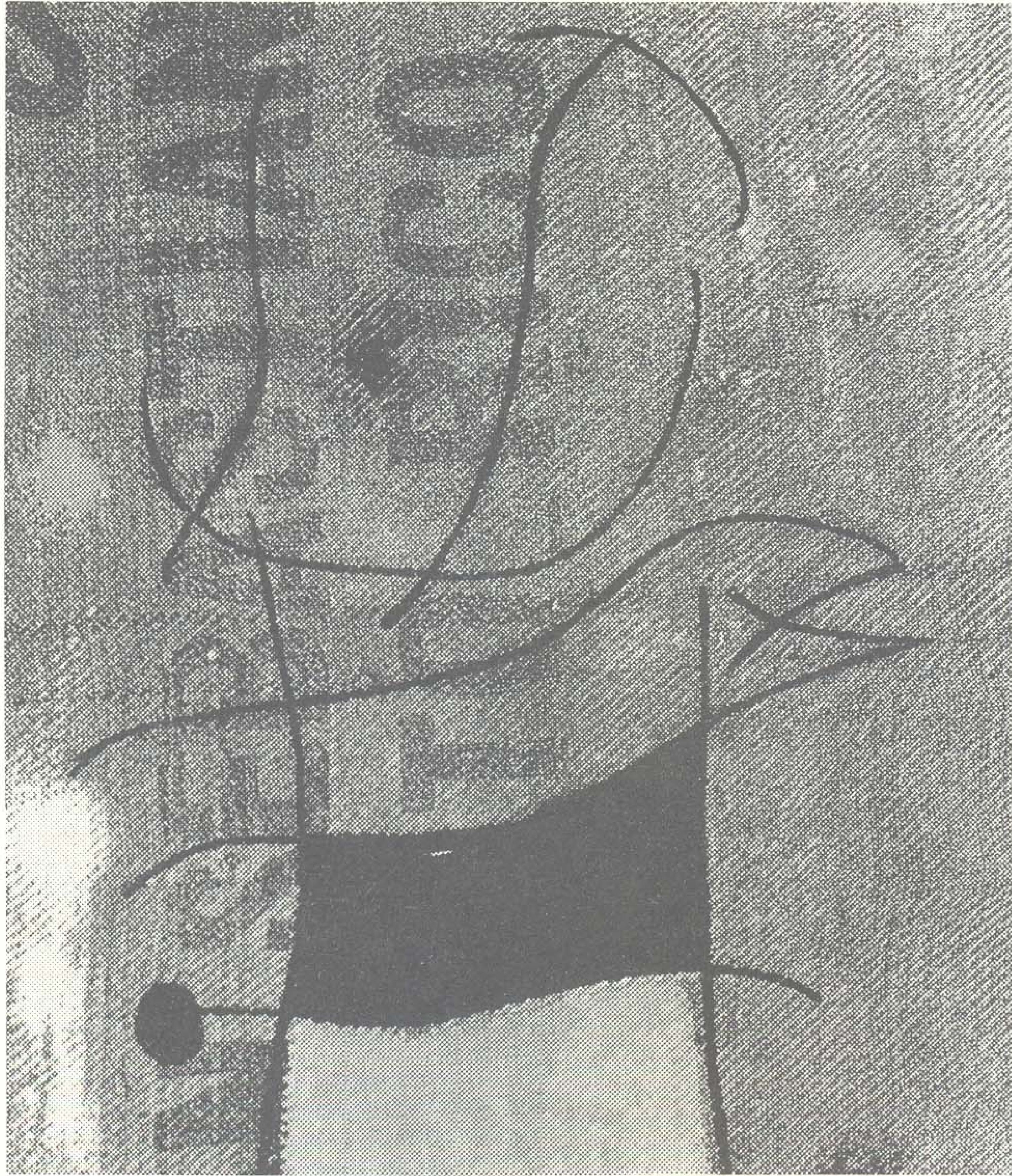
● « أجل ، أوه ... أجل ، أعرف ذلك اللوم ، ولم أكترث به يوما ، ففكرتي كانت واضحة : البقاء في كاتالونيا ، عملي كان يحتاج الأرض ، الارض الكاتالونية . عملي يولد من التراب ، من التراب الكاتالوني ، ومأساة بيكاسو – التي طبعت عمله – كان غياب اسبانيا ، أذكر ما قاله لي عندما زرته أول مرة في « الاكاليفورني » حيث كان يملك حديقة رائعة تكثر فيها اشجار الكينا ، مكان مدهش بالقرب من « كان » ، أبديت اعجابي بكل ذلك لانه كان يعجبني فعلا ، فأمسك حصاة من الارض وأجابني : « حصاة من مونترويغ أو من سون أبرينيس تساوي أكثر من هذا كله » .

– بيكاسو كان موافقا على عودتك ؟ !

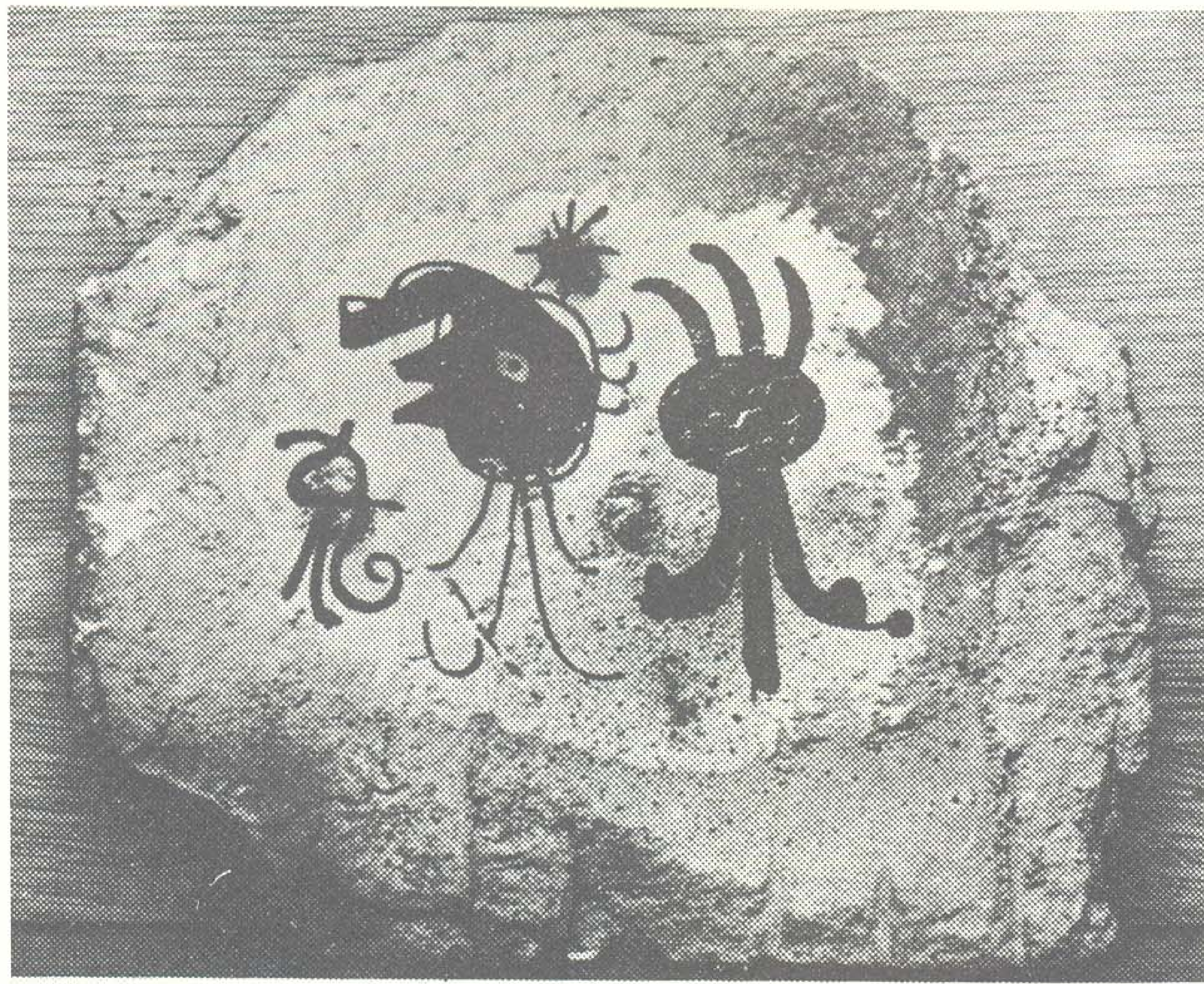
● « لا أعرف .. لا أعرف .. لم يقل لي ذلك أبدا . لكنني أعتقد أنه كان يحسد وضعي . كان يذكر كل شيء . وعادة كان يتحدث الي باللغة الكاتالونية ، وبالفرنسية أحيانا ، ونادرا ما كان يفعل بالقشتالية (اللغة الرسمية في اسبانيا – م .)

– كتب الفنان انتوني تابييس في سيرته الذاتية مقارنا ميرو ببول كلي :

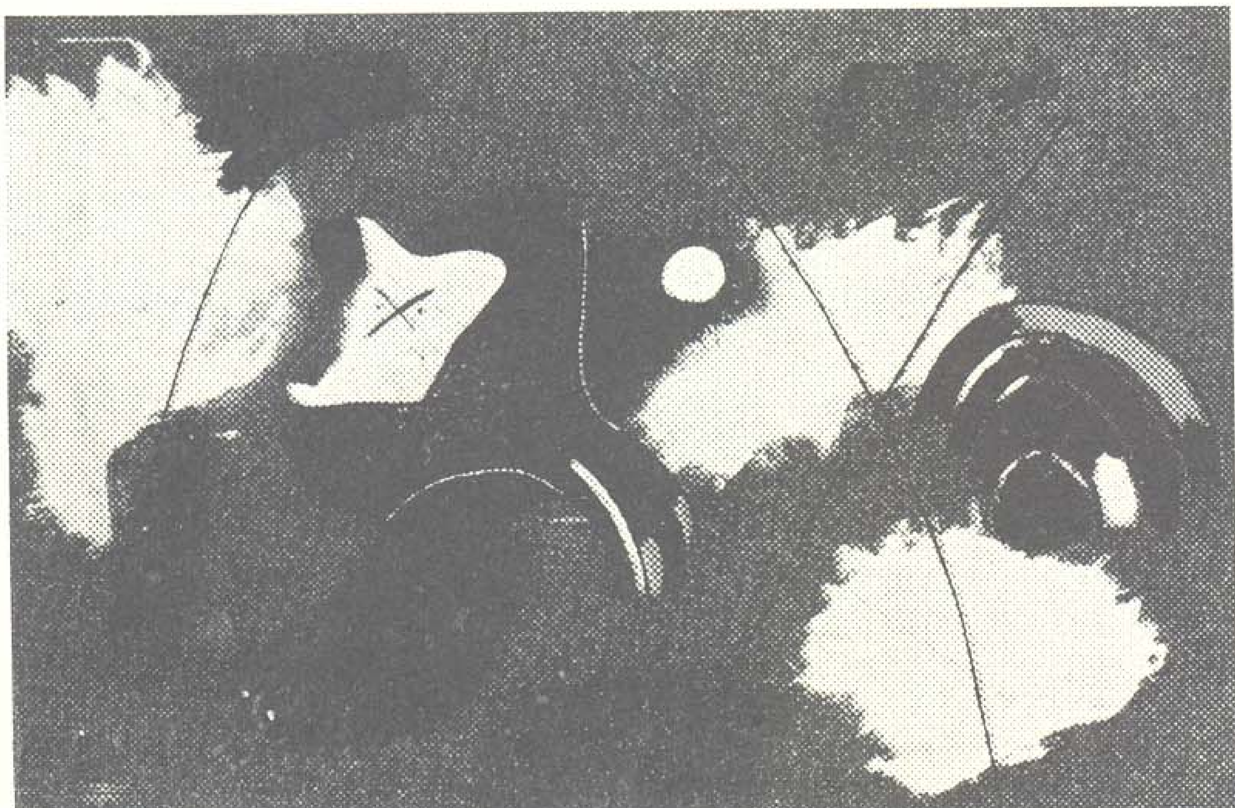
« بقي لدي انطباع من أن ميرو – على الرغم من شهرته كملون فرح – كان أكثر تراجيدية . ومجازا أقول : أكثر « سوادا » ، ميرو يعرف كذلك كيف يضرب بقبضته قويا عندما يجد ذلك مناسبا . »



خطوط وكتابات



تكوين



تكوين

● « انني متشائم ، معذب ، الأسود كان دوما في فكري وفي عملي ، ارى أحيانا كل شيء أسود ، الانسان ومصيره ، ولون لوحاتي انما هو ثقالة ، ثقل موازن ، رغبة في تحطيم السلبي من الحياة . »

— باستطاعته أن يكون عذبا وقاسيا في الوقت نفسه !

هل تمضي الى المرسم وفي ذهنك برنامج ما ؟

● « لا ... في أغلب الحالات لا ، أفعل ما يجذبني ، أهبط في الصباح الى المرسم ، أتمشى هناك وأتصفح أعمالا غير منتهية ، أتابع المشي والنظر ، وأجد دوما ما يجذبني بسحره الخاص ، وفيه أعمل. »

— حتى تنتهي منه ؟

● « كلا ، ليس دائما ، انني أعمل ما دام لدي ما أعبّر عنه ، والاّ تركته وقد لا أعود اليه خلال سنتين . »

— أتعمل وحدك ؟

● « أوه ... أجل ... دائما ... لا أحد يستطيع دخول المرسم عندما أعمل ، وحدي ... أجل . »

— متى تعتبر العمل منتهيا ؟

● « عندما لا أجد فيه ما يضايقني ؟ »

— أتضع العنوان عند انتهائك من التصوير ؟

● « لا ، أرى العنوان خلال العمل ، وهو دائما عنوان شاعري . »

— ولماذا بالفرنسية دوما ؟

● « لأنني انطلقت بالفعل في باريس ، وذلك لا ينسى . »

— أتعمل برفقة الموسيقى ؟

● « لا ... الصمت والوحدة هما ما احتاجه للعمل ، فيما بعد فقط ، بعد الانتهاء ، فالموسيقى والشعر يساعدان على البقاء في المستوى » .

— المكان الذي يجمعنا ، جناح الفندق ، مريح ، انافته باردة وخالية من الشخصيه ، على الطاولة تدبل باقه من الازهار الحمراء ، ازهار فقدت عطرها ونسغ حيويتها ... لكنها مازالت تحافظ على جانب كبير من الاشراق .

● « كنا نتحدث عن اللون ، يسألونني احيانا أي الالوان افضل ، ليس لدي جواب ، لايعجبني لون بعينه ، مايهمني هو التضاد بين الالوان ، تضاد الالوان النقية » .

— يشد قبضتيه ويجمد لبرهة حركة الشفاه عندما يريد تأكيد امر ما ،

● « يصعب على التحدث عن لوحاتي ، ولم افكر يوما بشرحها لنفسي ، واعتقد انني عاجز عن ذلك ، انها أعمال انجزتها في حالة صدام مع شيء ما ، لذا تكون النتائج غير منتظرة » .

— ميرو يعمل بحرية مطلقة ، لكنه يطالب نفسه كل يوم بتجاوز ما انجزه .

● « اجل ، حاولت دائما الهروب من الحدث التشكيلي للوصول الى الشعر ، لابد ان تكون رموزي نوعا من الرسالة ، ذات وظيفة نبوية » .

— ميرو عامل صبور يستحوذه مايمكن ان تتركه يده الفنانة من أثر .

● « اجل، اليد، الاثر ... اصور كثيرا باصابعي اغمسها في الطلاء ، في حبر الليتوغرافيا ... واصور .. اصور باصابعي ..

متعة التصوير بالاصابع نمت مع السنين ،فسابقا كنت اصور بفرشاة نظيفة ، نظيفة للغاية » .

— ماذا تسعى الى ابقائه على القماش ، على الورق ، في الطين ؟

● « طاقتي ، طاقتي الداخلية » .

— غنى خياله مدهش دوما .

● لاتهمني المدارس ولا الجماعات الفنية . يسحرني ابداع الشعب ، تلك الاعمال التي يصنعها مجهولون .

انني امنح ماأحصده ، ماأراقبه ، انظر الى هذا الدفتر الصغير ، هنا ، في مدريد ، سجلت بعض الملاحظات ، اذا اعجبني شيء ما سجلته : اكان بريقا ظلا ، نأمة ... ثم يخرج كل ذلك في اللوحة » .

— ميرو اصبح يتحدث بقدر اكبر من الطبيعة ، دون تحفظات البداية ، يقول لي انه لم يحب المقابلات يوما : « لايهمهم سوى السياسة والتواريخ ،يسألونني عن التواريخ فأكاد اجن ، فما اسهل ان ان تجدها في الكتب ... الحديث معك مختلف .. »

تدخل دونيا بيلار — زوجته — وتذكرني بما طلبته في بداية اللقاء : ألا ادفع ميرو للتفكير كثيرا ؟!

« امرأة » لعل نصف اعمالك تضع لها هذاالعنوان

● « أجل ، اوه ، اجل ... لكن ماأسميه « امرأة » لايعني مخلوق انثوي وانما كون بكامله ، الجنس الانثوي يشكل جزءا من لغتي .. انه كالكواكب والنجوم .. »

— لكنني لا ارى اثارا للموت في اعمالك ؟

● « كلا ، فذلك لا يهمني ، انني اهتم بميلاد العمل وليس بتطوره او بموته ، بيكاسو كان مأخوذا بالموت : انه شعور اسباني بحت ، اما انا فلا يشغلني، لا افكر بالموضوع ، افكر بالعمل » .

— لوحاته ، منحوتاته واعماله الغرافيكية تنمو كشجرة مروية ، كتب يوما يقول : « عند الاصيل ،على شاطىء مونترويغ المهجور ، تبدو اثار اقدام البشر والخرفان .. ككوكبة نجوم » .

الفن الافريقي

كما يراه ... اندريه مارلو

ترجمة : خليل شطا

الفن الافريقي

« الشرق كان ومازال مصدر الإشعاع الفكري والفني » .

« مارلو »

لم يكن الكاتب الفرنسي الكبير « أندريه مالرو » اديبا روائيا عظيم الشأن فقط ، بل كان أيضا خبيرا فنيا في ثقافات مختلف شعوب هذه الارض وخاصة شعوب دول العالم الثالث التي تمتاز بالاصالة والابداع والحيوية العظيمة ، وهاهو (أندريه مالرو) يحدثنا هنا عن غنى الفن الافريقي وماقدمه هذا الفن من خدمات وآثار للفن الانساني بصورة عامة .

يقول أندريه مالرو : « أن الثقافة هي قبل كل شيء تعبير عن الموقف الاساسي لشعب ما تجاه العالم المحيط به ، ولكن في أيامنا الحاضرة نجد أن للثقافة مفهومين كل منهما يتمم معنى الآخر ، فاذا ما تحدثنا مثلا عن الثقافة الفنية الافريقية فاننا نستطيع أن نميز في هذه الثقافة ماورثته من فنون شعبية عبر الاجيال الافريقية العديدة التي تعاقبت على القارة السوداء ، كما أننا من جهة أخرى نستطيع أن نتحدث عن التجديد في تلك الثقافة ، أي انه يمكننا من ناحية التحدث عن ماضي الثقافة الافريقية ، وما كانت تتصف به قديما ، وعن التجديد الذي طرأ عليها من ناحية أخرى ، ولا شك بأنه على الرغم من اختلاف الحاضر عن الماضي ، فاننا لا ننكر ان الاولى امتداد للثاني ، ولهذا فاننا لا نستطيع الفصل بينهما على الاطلاق .

وعندما استعمل هنا عبارة « التراث الفني الافريقي » فانني بالتأكيد لا أعني به الفن الهندسي أو التقني او العلمي ، اذ أن الفن الافريقي يعني فن الرقص والموسيقى والادب والنحت ذلك لان افريقيا كانت ، منذ القدم ، غنية بكافة هذه الفنون الانسانية .

والشيء الواضح هو أن الافريقيين استطاعوا من خلال ابداعهم في فن الرقص أن يؤثروا تأثيرا واضحا على مفهوم الرقص لدى غيرهم من شعوب هذه الارض ، فنحن نادرا ما نجد رقصا فولكلوريا في أمة من الامم لم يتأثر بالرقص الافريقي ، ولا غرابة في ذلك ، اذ ان الافريقيين كانوا ومايزالون يعتبرون الرقص من الشعائر الدينية المقدسة ، ولذلك فهم اتقنوا الرقص الى حد الابداع .

ولكن مع الاسف فاننا نلاحظ أن بعض شعوب افريقيا قد أخذت في الآونة الاخيرة تهمل هذا النوع من الرقص وذلك سعيا منها وراء تقليد أعمى لكل ماهو آت من الغرب ، ومن بينه الرقص الغربي الحديث ، ولذلك فانني أطلب من جميع الحكومات الافريقية أن تعمل جاهدة من أجل الابقاء على تراثها الثمين ، بتعليم ابنائها ما توارثوه من أجدادهم فيما يخص الرقص الافريقي الصميمي الا وهو « الرقص المقدس » ، الغني باللمحات التعبيرية الرائعة وهو بذلك يتفوق على الرقص الغربي على الاطلاق .

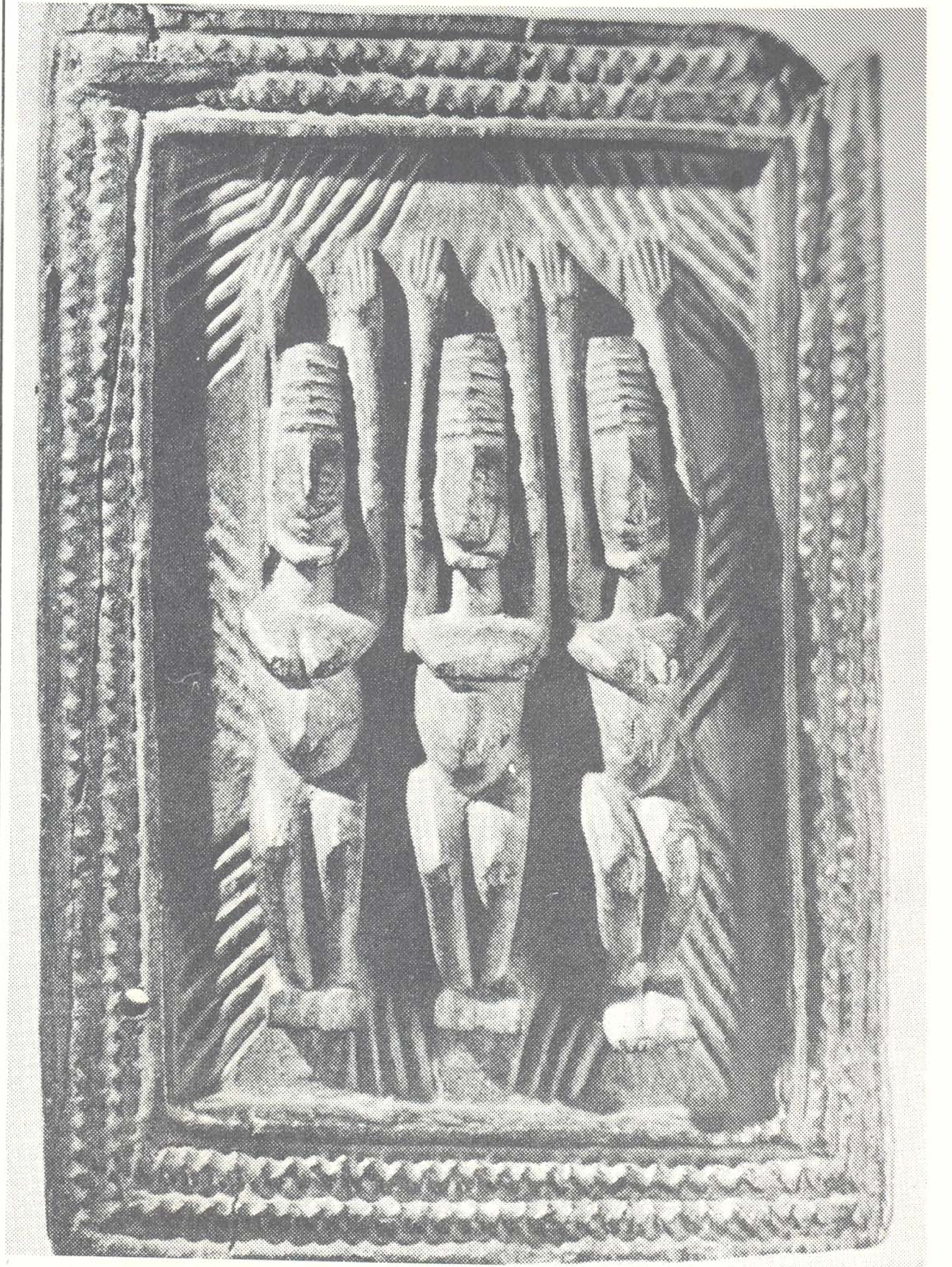
أما الموضوع الثاني الذي يتميز به الفن الافريقي فهو الموسيقى ، ولعلي هنا أستطيع تقسيم تلك الموسيقى الافريقية الى مرحلتين هامتين مرت بهما ،

الاولى تتمثل بالمقطوعات والالحان الموسيقية التي ألفها الزنوج في الولايات المتحدة الامريكية قبل قرن من الزمن . وانني أذكر هنا لقاء لي وأنا شاب مع واحد من هؤلاء الزنوج الذين ابدعوا في مجال الموسيقى في أمريكا ، ولقد سألني يومها :

ـ ماذا تبغون من موسيقاكم ،أنتم ايها الاوروبيون؟ فأجبته آنذاك بسرعة قائلا :

ـ في أوروبا تعني الموسيقى لنا البحث عن جنة مفقودة او دعاء لعودة حبيب ، أو ذكرى لفراق حبيبه، واضفت قائلا : وانتم الزنوج الذين تعيشون في الولايات المتحدة الامريكية الى ماذا ترمز موسيقاكم ؟ فأجابني ذلك الزنجي وبعبارات مؤثرة :

ـ ان موسيقانا هي تعبير عن الحنين والشوق الى قارتنا السوداء التي نعيش بعيدين عنها قسرا وبغير ارادتنا ، ولهذا فان الموسيقى الزنجية في أمريكا تعبر عن الحنين الى الوطن ، فأنت اذا ما رأيت رجلا اسود واقفا امام نهر الميسيسبي او شلالات نياغارا خيل اليك كأنه واقف أمام أحد الانهر أو أحد الشلالات



آلهة الخشب

في افريقيا ، اذ أن الزنوج الامريكان مازالوا حتى الآن يعتبرون انفسهم ابناء القارة الافريقية ، ولهذا فهم يشعرون بالغربة في الولايات المتحدة الامريكية ، ولهذا فان الموسيقى الافريقية هي موسيقى واقعية تعبر بحق وصدق عن مشاعر الانسان الزنجي ، بينما الموسيقى الاوروبية الغربية الكلاسيكية تميل اكثر الى الرومنسية ، وهي خاصة بالطبقة البورجوازية

أما المرحلة الثانية التي مرت بها الموسيقى الافريقية فهي تتمثل بمعزوفات الجاز التي لحنها الجيل الحاضر للزنوج الامريكان ، ولاشك بأن موسيقى الجاز هي ثورة كبرى في مفهوم الموسيقى الحديثة ، فنحن اذا سألنا جميع النقاد الموسيقيين في القرن العشرين عن التجديد الذي طرأ على الموسيقى في القرن العشرين فانهم يجيبون بالتأكيد بأن هذا التجديد يتمثل بموسيقى الجاز التي جاءت الينا من الولايات المتحدة الامريكية، وبما أن ابداع الافريقيين في الموسيقى قد جعلهم يحدثون ثورة في الموسيقى الحديثة ، ولاشك بأن تلك الثورة تشابه مافعله (بيكاسو) في مجال فن الرسم الذي قلب موازينه رأسا على عقب ، وهذا الامر يجعلنا نقدر موهبة وابداع العرق الاسود ، ويدفعنا لمحاربة كل تفكير يحاول ممارسة سياسة التمييز العنصري ضد ابناء هذا العرق .

والحقيقة هي أن فن الجاز الامريكي هو تعبير عن الامل الجديد الذي راود مخيلة الزنوج في الولايات المتحدة من اجل ان ينالوا قسطا من العيش الكريم بعد ان ذاقوا من العذاب والاضطهاد على ايدي الاوروبيين الشيء الكثير فوق القارة الجديدة ، ولذلك فان هذا الفن هو مليء بالحيوية والروحانية والامل المشرق ، ولهذا فاننا نجد أن الاوروبيين الغربيين قد تهافتوا على سماع هذا الفن الزنجي لانهم ايضا اكتشفوا في تلك الروحانية التي افتقدوها نتيجة لانتمائهم الرهيب الى المادية المجردة التي تميزت بها مجتمعاتهم الصناعية الراسمالية الاحتكارية .

ولعل اروع مايتميز به الفن الافريقي يكمن في تلك المنحوتات العظيمة التي اشتهر بصنعها ابناء افريقيا ، وكلنا يعلم كم هي غالية الثمن تلك الاعمال الفنية المعروضة في مختلف متاحف العالم والتي صنعت من الخشب او العاج بأيدي الفنانين السود ، والجميع يعترف ان فن النحت الافريقي يعتبر قمة جمالية في ميدان النحت ، وصحيح أن التماثيل الافريقية كانت تصنع من اجل العبارة والشعائر الدينية ، ولكن هذا لا ينفي عنها قيمتها الجمالية الكبيرة ، ولهذا فانه عندما يشاهد أحد منا قناعا افريقيا مصنوعا من الخشب ، يجد فيه مزيجا من

براعة العمل اليدوي ، بالاضافة الى روحانية تعبيرية تسيطر على ملامحه ، وهذا ما أضفى على فن النحت الافريقي مسحة خاصة من الروعة والاتقان واذا ما قارنا بين فن النحت الحديث ، وبين فن النحت الافريقي وجدنا بينهما تشابها كبيرا وواضحا وهذا ما يؤكد التأثير البالغ الذي يحدثه الفن الافريقي على الفن الاوروبي بصورة عامة ، فكثيرا ما سمعنا بعض الاوروبيين يتباهون بما توصلوا اليه من فن نحت حديث ، والحقيقة ان فنهم الحديث هذا انما اقتبسوه اقتباسا من الفن الافريقي القديم ، وهذا ما يؤكد لنا افتقار الاوروبيين لروح التجديد في الفن .

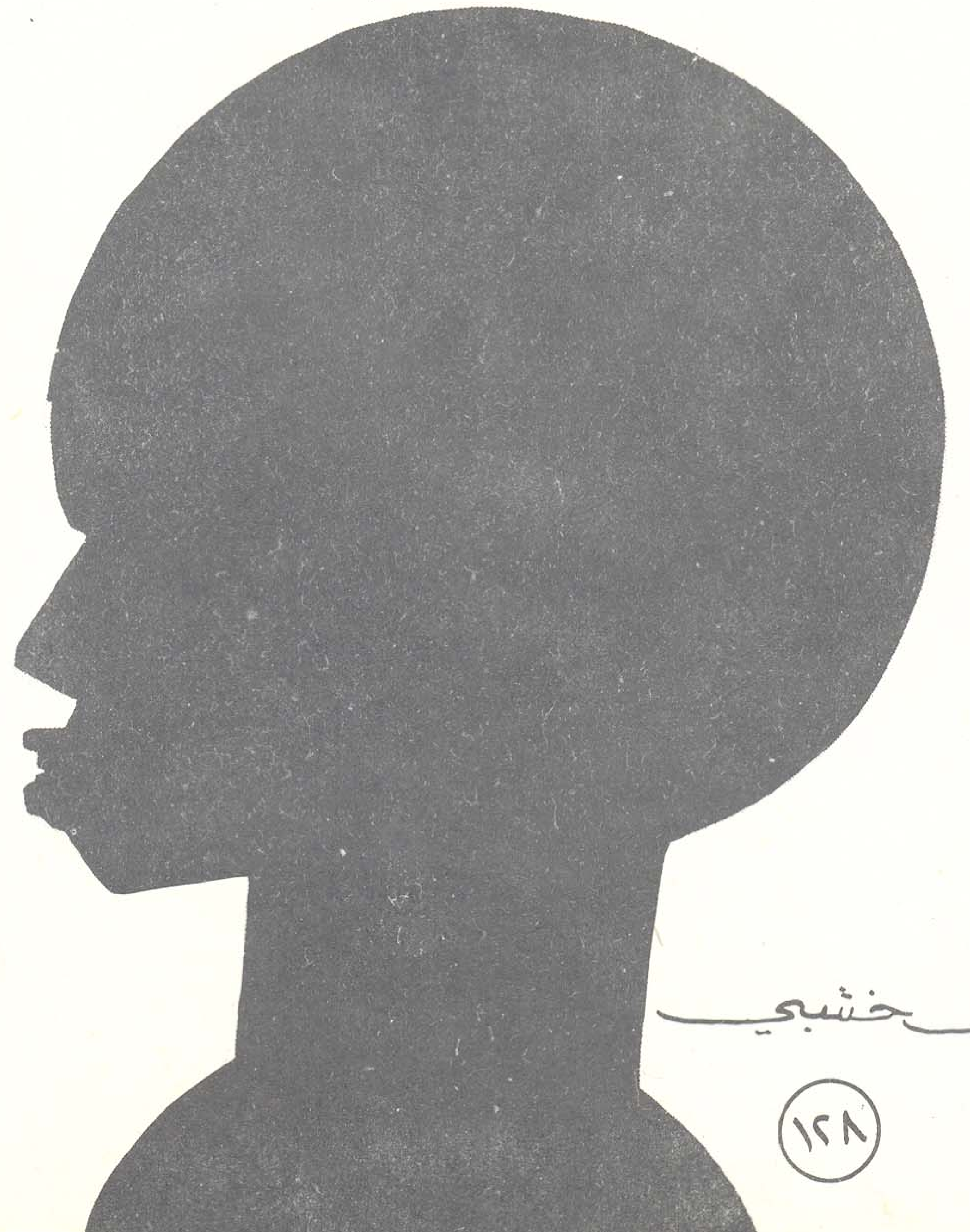
فكل ما يأتون به من جديد في هذا المجال انما هو مقتبس من شعوب دول العالم الثالث ، سواء أكانت في افريقيا او آسيا او أمريكا اللاتينية ، وهذا الكلام ليس بمستغرب اذا ما تذكرنا أن الحياة في أوروبا الغربية هي بعيدة كل البعد عن الروحانيات والقيم الانسانية السامية ، فنحن اذا ما شاهدنا عملا يدويا أوروبيا ربما وجدنا فيه دقة في العمل ولكننا بالتأكيد لن نعثر فيه على أية مسحة جمالية تعبر عن خلجات النفس البشرية . أما الاعمال الفنية الاصيلة فهي كما قلت تجمع بين الابداع المادي وبين قمة التعبير الروحي في آن واحد .

لقد كانت كتب التاريخ الاوروبية تدعي باستمرار أن الحضارتين اليونانية واللاتينية هما اللتان انجزتا أعظم تراث فني خلفته لنا الشعوب القديمة ، ولكن الاكتشافات الاثرية في القرن العشرين تؤكد أن الحضارة اليونانية القديمة لم تكن وحدها رائدة في مضمار الفن ، بل هنالك ايضا الحضارة المصرية القديمة التي تمكنت من انجاز اعمال فنية رائعة تفوق تلك التي أنجزها الرومان القدماء جودة وجمالا ، وتأتي في السنوات القليلة الماضية الاكتشافات الاثرية في افريقيا ، لتقول لنا ان الفن الافريقي القديم ، يعتبر اكثر من غيره من الفنون القديمة تعبيرا عن الاحاسيس الانسانية .

لقد كان بعض العلماء الاوروبيين المتعصبين عنصريا يقولون ان الفن الافريقي القديم يتميز بالسذاجة والبساطة ، ولهذا فانه فن بدائي ، ولكن اذا ما نظر هؤلاء العلماء الى الثورة المعاصرة في مجال الفن في العالم وفي اوروبا الغربية بالذات فانهم سيلاحظون أن التجديد في الفن المعاصر يعتمد على التعبير عن المشاعر الانسانية وذلك بطرق بسيطة لا تتخذ من التعقيد اسلوبا لها ، وهي طرق تلجأ الى البساطة والعفوية والوضوح لانجاز مهمتها الانسانية تلك ، ولهذا فاننا نستطيع القول أن الافريقيين قد سبقوا الاوروبيين بمئات السنين في مجال التعبير الفني عن خلجات النفس البشرية ، وذلك بأساليب واضحة ومعبرة وصادقة تماما كما يحاول بعض المجددين المعاصرين في الفن الاوروبي ، ولهذا علينا جميعا أن نفصل بين مفاهيم السحر والشعوذة التي تسيطر على بعض الاعمال الفنية الافريقية وبين مفهوم الجمال الفني البحت لهذه الاعمال ، وذلك لكي نتمكن من ان نقدرها حق قدرها بعيدا عن التعصبات العنصرية التي تحاول القول ان العرق الابيض هو وحده الذي يستطيع ان يبدع في المجال الفني ، واذا ما تحررنا من النزعة العنصرية هذه فاننا نستطيع الاعتراف بسهولة أن الافريقيين قد ابدعوا بالفعل اكثر من الشعوب الاوروبية في بعض مجالات الفنون كفن الرقص والنحت والموسيقى

صحيح ان الحضارتين اليونانية واللاتينية في اوروبا قد نالتا قسطا كبيرا من الدراسة والبحث ولهذا فان آثار هاتين الحضارتين معروفتان في العالم اكثر من باقي الآثار الحضارية الاخرى ، ولكن هذا لا يعني ان الآثار الفنية للحضارتين اليونانية واللاتينية تفوق آثار الشعوب القديمة الاخرى عظمة وروعة ، اذ ان كثيرا من علماء التاريخ والخبراء المتخصصين في ثقافات الشعوب القديمة ، يقولون ان الحضارات في آسيا وافريقيا قد خلفت آثارا ضخمة اكثر عظمة وجمالا وهي تفيض بالمعاني الانسانية الاصيلة اكثر مما تتمتع به الآثار اللاتينية ، وهذا يؤكد القول الذي يردده الشرقيون باستمرار بان الشرق مهد الحضارات ومصدر الاشعاع الفكري والروحي ، وهذا يعني ان شعوب دول العالم الثالث متفوقة على الشعوب الاوروبية في ميدان الابداع الفني .

عن مجلة (جون افريك)



1

الثقافة الفنية ومكانتها التربوية

عبد الله أبو هيف

المقدس

تمهيد

اولا : ان غاية الثقافة الفنية أن تسهم في التربية الجمالية اسهاما رئيسا ، الى جانب الفعاليات الانسانية الاخرى ، ولابد أن تتضافر الجهود المبذولة في مختلف المؤسسات والتنظيمات في الاسرة والمجتمع نحو تكامل الوظائف في تربية الانسان ولا سيما أن التمايز في الثقافات والفنون صعب من الناحية العملية ، واننا نعزل الخبرات لحاجات التمحيص والدرس .

لقد رأى (هربرت ريد) الناقد العالمي ان ثمة مشابهة وظيفية بين فن وآخر مثل الرقص والموسيقى، وأن ثمة تداخلا بدرجات متباينة للرقص مع التمثيل والرسم مع الاشغال الفنية ، وأن الخبرات البصرية تلتقي مع الخبرات التشكيلية في ادراك عالم الامتداد الخارجي ، وقد ينخرط هذا تحت كلمة « رسم » ، ثم اعاد تجميع هذه الاسباب المتعلقة بالتربية الجمالية حيث تتطابق مع الوظائف الاربع الرئيسية التي تنقسم اليها عملياتنا العقلية تقليدا، فالرسم يناظر الاحساس، والموسيقى والرقص يناظران الحدس ، والشعر والتمثيل يناظران الشعور والوجدان ، والاشغال الفنية تناظر الفكر .

ومرد هذا التصنيف الوصفي يكمن في أهداف التربية الجمالية ، ويلخصها (ريد) فيما يلي :

١ ـ تجنب التوتر الطبيعي بجميع أشكال الادراك والاحساس .

٢ ـ تحقيق التناسق بين الاشكال المختلفة للادراك والاحساس فيما بينها ولا سيما في علاقتها بالبيئة .

٣ ـ التعبير عن الاحساس بصيغة قابلة للنقل .

٤ ـ التعبير بصيغة قابلة للنقل عن أشكال الخبرة العقلية التي قد تظل لا شعورية جزئيا أو كليا لولا ذلك.

٥ ـ التعبير عن الفكر بالصيغة المطلوبة(١) .



"فدائيون وفدائيات"
رسم إسماعيل محمد .

ان الترابط بين تصنيف الفنون ووظائفها التربوية يستند الى نظرة ثقافية شاملة ومعمقة : فالفنون ليست تدريبا وممارسة كلها ، بل هي دربة ومران وتمرس على تربية التذوق الفني مما يكون في أساس بناء الشخصية وتنمية الوعي ، والثقافة الفنية ، بهذا المعنى ، جماع تلقي الفنون والمشاركة في انتاجها لمن يجد لديه هوى او ميلا او مهارة او هواية .

بذا ، تصبح الثقافة الفنية منطلقا تربويا يوفر لفنون الاطفال القاعدة المادية المتينة لترشيد ممارستها في الاسرة والمجتمع .

ثانيا : الثقافة الفنية والتربية :

الفن وسيلة تربوية تعين على الحياة سواء بالنسبة لصانعيه أو جمهوره ، ولا سيما الاطفال ، فهم الاكثر استجابة للابتكار والمحاكاة .

الا أن هذه الوسيلة مرهونة بمناخها أي مجمل شروط انتاجها واستثمارها لانها ، شأن أي نشاط انساني ، لا تنبت في فراغ ، ولا تكتفي باستظهار الموهبة وحدها ، وتحدد وظائفها غالبا سبل ممارستها سواء أكانت معرفة نظرية ، أو خبرة عملية وهذا بدوره يتطلب اندغاما مدهشا بين مفاتيح القيم وطرائق التثقيف يستند في الوقت نفسه ، الى فهم عميق لمعطيات الثقافة الطفلية .

والعمل ضمن جماعات الاطفال ، ولا ينكر أحد اليوم وثوقية العلاقة بين الثقافة الفنية والتربية على مستوى المعرفة الشاملة ، أو مستوى تكامل الشخصية وتكوينها وليس أفضل من مثل هذه العلاقة الوثيقة في توفير مناخ الابداع في تربية التذوق الفني ، وهذا يستدعي النظر فيما تقدمه المؤسسات التربوية والاجهزة الثقافية لتدعيم اتجاهات التثقيف الحقة لجماهير الاطفال والقائمين على ميادينها من خلال تجربة ثورية في هذا المجال .

ثالثا : الثقافة الفنية في التربية :

أ ــ المناهج :

لا تعول مناهج المرحلة الابتدائية على التربية الفنية كثيرا في تلبية احتياجات التثقيف ، ولا يزال المنهج بموجب القرار (١٢٨٥) تاريخ (١٩٦٧/٩/١٧) ساري المفعول ، ويمكننا أن نلخصه على النحو التالي:

الصفوف (الاول / الثاني / الثالث ــ ٣ ــ ساعات أسبوعيا) .

الصفوف (السادس/ الرابع/ الخامس ــ ساعتان اسبوعيا) .

فيكون للتربية الفنية (١٥) ساعة من أصل (١٨٠) ساعة أسبوعيا للمرحلة الابتدائية ي بنسبة (١/١٢) وهي نسبة طيبة من حيث خطة الدراسة .

أما المنهج فينقسم الى ثلاثة أقسام هي وصف الاهداف : وتوجيهات عامة للمعلم ، ومواد المنهج ، ولعلنا نعرض هذه الاقسام ونقارن بينها .

ب ــ ملخص الاهداف :

١ ــ حرية التعبير .

٢ ــ احترام التذوق الفني .

٣ ــ توفير الخبرة العملية والفنية (تتفرع عنها اهداف أخرى داعمة نحو غايات تربوية في تنشئة الطفل) .

٤ ــ دقة الملاحظة والتامل .

٥ ــ تنمية الابداع ومحبة الابتكار والتجربة والكشف .

٦ ــ تنمية الشخصية الفنية ليكون له أسلوبه الفني الخاص وذوقه الشخصي .

٧ ــ الاستمتاع بالجمال وتذوقه .

٨ ــ التدريب المبكر على استخدام الاداة الفنية والهندسية .

٩ ــ المحافظة على المواد والخامات في أعمال نافعة .

١٠ ــ ادراك قيمة الفنون الشعبية وتقدير شأن العمل اليدوي .

١١ ــ شغل اوقات الفراغ .

١٢ ــ تدعيم الاتجاهات السلوكية الخيرة .

ملخص التوجيهات :

١ ــ تذكير المعلم ببدهيات تربوية .

٢ ــ تأكيد الناحية العملية .

٣ ــ البحث عن موارد للخامات والادوات .

٤ ــ أهمية عرض انتاج الاطفال .

٥ ــ مراعاة الفروق الفردية .
٦ ــ احترام عفوية الاطفال .
٧ ــ تنظيم النشاط الطفلي وتأمين حجرة فنية.
٨ ــ تأمين معلم مختص للصفوف العليا .
٩ ــ وضع خطة عامة لتحقيق المنهاج .
١٠ــ ملاحظة تأثير الخبرات الفنية في تعديل سلوك الاطفال .

ملخص مواد المنهج :

١ ــ تقسيم المرحلة الابتدائية الى دنيا وعليا .

٢ ــ الاشارة الى موضوعات حرة ومحددة على وجه العموم للصفوف الدنيا .

٣ ــ توزيع منهج الصفوف العليا الى الرسم والاعمال اليدوية ، والاشارة الى موضوعات وتصنيفات.

ومما يلاحظ على المنهاج التجريد وغلبة الطموح وفقر الواقع ، ولا شك أن المواد لا تنتمي الى تعبير واقعي في التربية بقدر ما تفترض الجمع بين مسبوق القول حول فنون الاطفال في التربية .

فليس هناك معلم مختص ، وثمة الحاح على تخريج فنانين صغار في بعض الاهداف او التوجيهات ، أما المواد فتكتفي بالتدريب الفني للطفل دون اشكال التثقيف الاخرى .

المفردات وممارستها :

ونعني بها مواد المنهاج عندما تكون قابلة للتدريس داخل المرحلة الابتدائية والملاحظ أن هذه المواد تعتمد على محفوظات المعلم ومبادراته مستندا أحيانا الى دليل موجز من صلب تعليمات المناهج وشروحها .

ان المدرسة الابتدائية تفتقر الى الكتب في مجالات الفنون ، مثلما تفتقر الى المعلم المؤهل أو المختص ، والى الوعي بخصوصية العمل مع الطفل العربي في مجتمعه وبيئته .

الانشطة اللاصفية :

وهي النشاطات التي ينفذها الاطفال في المنشآت المختلفة خارج المدرسة مثل المعسكرات ومراكز الانشطة والحدائق والساحات والمدارس التخصصية أو التطبيقية .

ومن المجازفة ان نتحدث عن انتشارها اليوم ، وقد وضعت قيادة منطقة طلائع البعث اللبنات الاولى لتأسيس هذه المناشط .

التدريب والتأهيل :

هناك جهود واضحة لتأهيل المعلم وتدريبه ليواكب عملية التثقيف الفني عبر الدورات القيادية والاختصاصية وحلقات البحث والندوات القطرية ، ولكنها لا تزال في خطواتها الاولى ، لان التأهيل وظيفي بالدرجة الاولى ، ويجب أن يسد احتياجات العمل الفني مع الاطفال داخل مستويات الايصال جميعها .

معاهد اعداد المعلمين :

ينطلق منهاج معاهد اعداد المعلمين مما ورد في مناهج المرحلة الابتدائية فيعتبرها مؤلف « أصول تدريس الفنون » فصلا يمهد لبقية فصول الكتاب ثم يشرحها بالتفصيل في متن الكتاب ، وحسب المقرر ، هناك ثلاثة كتب لاعداد معلم المرحلة الابتدائية هي :

١ ــ أصول تدريس الفنون :

ويتناول منهج مادة التربية الفنية ، ودور الفن في حياة الناس ، ودور الفنون في العملية التربوية ، والاهداف العامة للتربية الفنية ، واهدافها في المرحلة الابتدائية ، وفنون الاطفال ، وتدريس التربية الفنية ، والخطط الفنية واعداد الدروس ، وخطوات درس التربية الفنية ، والتقويم وتحضير الدروس ، ومسؤلية المعلم تجاه التربية الفنية ، والاهمية التربوية والفنية لحجرة التربية الفنية ، والعمل الجماعي في الفنون ، ودراسة تحليلية لمنهج التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية ، والنشاط الفني والمعارض المدرسية .

٣ ــ الثقافة الفنية :

ويتناول فصولا متعددة لتوضيح الفنون والحضارات في التراث العربي وتراث الانسانية على وجه العموم ، مع تركيز واضح على الاتجاهات الفنية المعاصرة .

٣ ــ المجالات العملية في الفنون :

ويتناول الفنون التشكيلية والتطبيقية والزخرفية من نواحي المعالجة والتعريف بالخامات والادوات واستخدامها .

لقد سبقنا مؤلف « أصول تدريس الفنون » الى تحليل منهج التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية ، الا أننا لا نعتقد أن العبرة بمن يطبق المنهاج ووسائل تطبيق المنهاج وحدها ، فهذه الكتب لا توفر للمعلم أصالة فكرية وفنية فيما يخص نظريات علم الجمال ، ومكانة الفنون في ثقافة الاطفال ، ونظريات السلوك الفني وتطبيقاتها التربوية ، وهي بحوث شائعة ، لا بد لمن يعمل في مجالات فنون الاطفال أن يتعرف عليها ، وأن



عودة الجندي

تكون له دراية متخصصة فيها بوصفها مفاتيح الثقافة الفنية التي تكفل للمعلم وعيا نظريا للتطبيقات الكثيرة(٣) .

ثم يتساءل المرء عن تضمين تحليل المنهج اقتراحات تجافي خطة الدراسة أو الواقع التربوي المعلن كالدعوة الى زيادة ساعات الفنون ، أو اعتبار معلم الصفوف العليا مختصا ، أو النظر الى الحجرة الفنية وكأنها قائمة في مدارسنا(٤) . ولا بأس أن يشير التحليل الى مقترحات عملية مما تستطيعه المدرسة ، أو يستطيعه المعلم . ليس بمقدوره أن يتصرف ازاءه فتلك صعوبة كبرى قد تؤدي الى بلبلة رأيه في عملية التثقيف الفني أصلا . يضاف الى هذا كله ، اغفال الاشكال الاخرى المتعددة في مجالات التثقيف عندما يكون الطفل متلقيا أو متذوقا أو مساهما في النشاط ، وكأن المنهج في هذه الحال موجه اساسا للاطفال الموهوبين أو من ينبغي على التربية أن تعالج اسباب تنمية هذه الموهبة ، بينما التربية الفنية هي جهد مبذول لعموم الاطفال يراد منها أن تسهم في تكوين الشخصية وهذا هو الفارق بين تربية فنية للاطفال ، وتوجيه التدريب والنشاط الفني لبعض الاطفال .

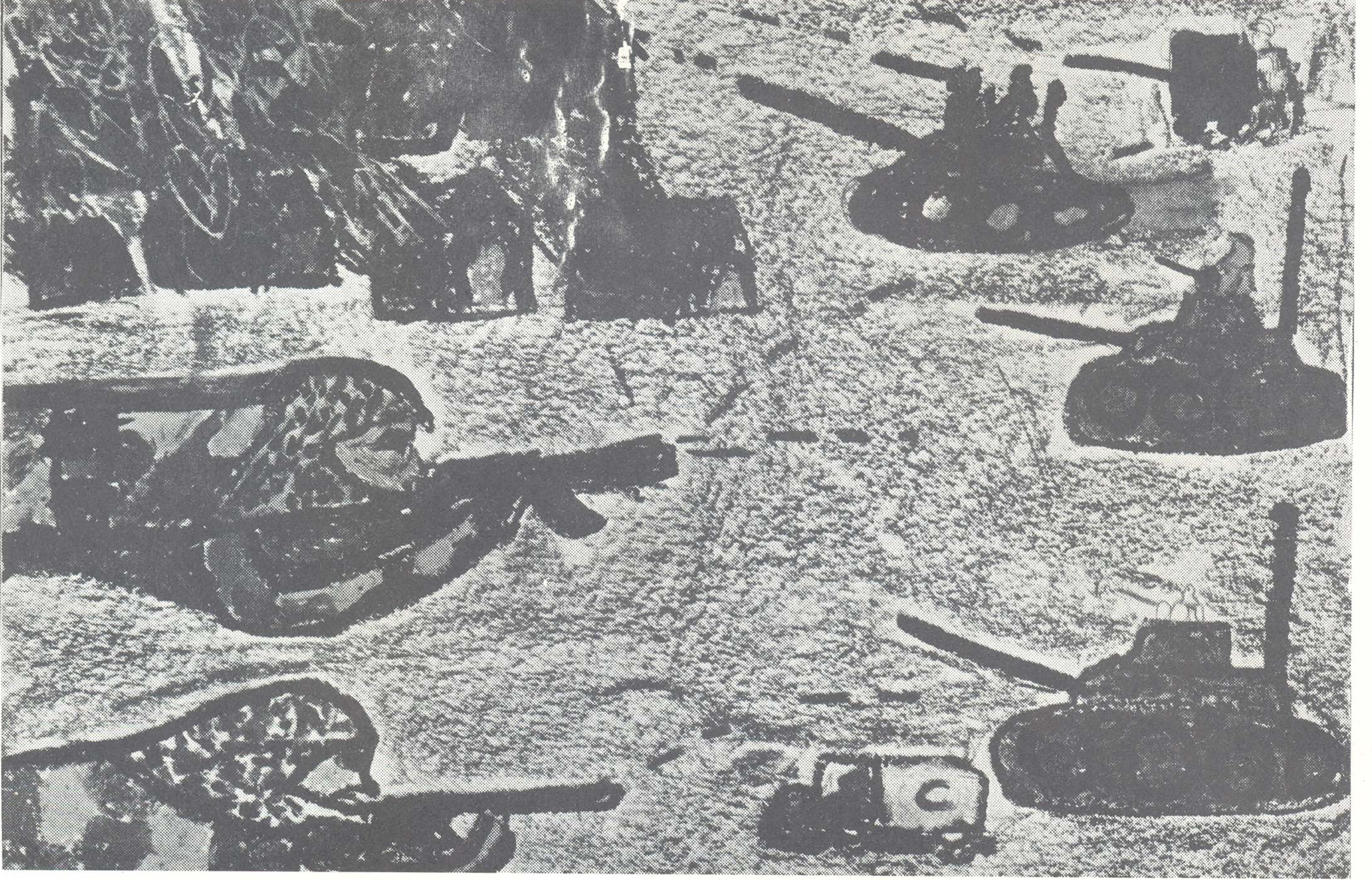
كلية الفنون الجميلة :

ثمة مادة وحيدة مخصصة لأسس التربية الفنية وطرق تدريسها لطلبة السنوات الاخيرة ويعتمد مدرسو المقرر على أملية أعدها الدكتور محمد جلال الخولي(٥) وتتضمن محاضرات في :

ـ أسس التربية الفنية : ويستعرض المعد فيها مهمة التربية الفنية وماهيتها لدى بعض فلاسفتها على سبيل الايجاز ، وأهدافها مشروحة ، وطبيعة العمل الفني وماهيته كالرمز والحقيقة والواقع ، وتاريخ التربية الفنية ومراحلها .

ـ فن الطفل والفنون البدائية ، ويركز فيها على مناقشة التلقائية والتأثر وعلاقة فنون الاطفال بفن القرن العشرين .

ـ التربية الفنية والتربية الحديثة .



مواجهة

- الفن واللعب (ملخص) .
- التلقائية والالهام .
- فنون الاطفال ومراحلها .
الخطة الدرسية والهدف .
خطوات تسجيل الدروس ونقدها .
الاعمال الجماعية وأسس تنفيذها .
معنى المنهج والأسس التي يقوم عليها .

ونلاحظ هنا مدى التقليل من شأن التربية الفنية باعتبارها تثقيفا يحتاج الى عناية فائقة اذ يمر معد الأملية على نظريات فنون الاطفال مرور الكرام ، فلا يستجلي أبعادها الشخصية والتربوية والفكرية، مكتفيا باعادة مأثور القول في المراجع العربية المتوفرة . وبذا ، تفتقر كلية الفنون الجميلة الى مناخ البحث التجريبي ، والاختبار الثقافي للتربية الفنية ازاء عناصرها المتعددة كالأسس والمنطلقات النظرية ، والمجتمع ، والبيئة ، والخامات ، والمربي ، والتخطيط ، والتقويم .

ثم لا يحفل هذا المعلم التربوي المتخصص بوظيفته في اعداد طليعة ثقافية تقود التربية الفنية الى مرتجاها في وسطها الاجتماعي والانساني (جماهير الاطفال أو الكبار) .

رابعا ـ الثقافة في أجهزتها :

نستتبع حديثنا عن الثقافة الفنية في الاجهزة الثقافية نفسها ، لنرى جهود المجتمع ، ومدى تكاملها مع جهود المؤسسات التربوية. وقد بدأت الاجهزة الثقافية بالانتشار تأسيس وزارة الثقافة والارشاد القومي قرابة عقدين من الزمن ، ثم تعددت هذه الاجهزة وزاد تأثيرها بعد تمكين وسائل الاتصال بالجماهير من أساليب العمل الاعلامي الحديثة .

آ ـ دور العرض :

ساعدت المتاحف والصالات والمعارض الدورية والنوعية والمتخصصة على تكوين جمهوريتهم بالفنون ،



فدائيين

ويرتاد منشأتها ، ولا سيما منذ مطلع الستينات ، مع افتتاح صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق، وصالتي المتحف الوطني بدمشق وحلب والصالات الكثيرة في المراكز الثقافية ومراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية ، وفروع نقابة الفنون الجميلة في بقية المحافظات ولا شك ان مجموعة من التدابير والاجراءات قد ساعدت بدورها على تنامي النشاط الفني ونذكر منها :

تأسيس مديرية الفنون الجميلة .

افتتاح المراكز المتخصصة في مختلف المحافظات .

تدعيم عمل المتاحف والآثار وانشاء متاحف جديدة، وتشجيع الكشف عن المواقع الأثرية .

اشتداد عود العمل النقابي في نقابة الفنون الجميلة والنجاحات والعرض والتسويق ، واعانة الفنان على الابداع .

تشجيع التبادل الفني مع الاقطار العربية ، والدول الصديقة ، والتعرف على الفنون الانسانية.

اتساع دائرة الروافد العلمية ممن تلقوا معارفهم وخبراتهم في المعاهد الفنية العالية في العالم المتقدم .

ب ـ وسائل الاتصال بالجماهير :

لعبت وسائل الاتصال بالجماهير دورا ملحوظا في نشر الثقافة الفنية ، ولا سيما في أجهزة الاذاعة والتلفاز والصحافة ، وهناك أكثر من برنامج أو مادة فنية في الاذاعتين المسموعة والمرئية ، وثمة حرص مشهود على بذل العناية اللائقة بالفنون الجميلة قديمها وحديثها داخل الوطن وخارجه .

وتتميز هذه البرامج والمواد بجدية بادية في مستوى ما يعرض ، ونوعية الاهتمام بتعريفه ونقده ، ولا تخلو اليوم أي صحيفة أو مجلة من باب للفنون أو الكتابة عنها بحثا أو دراسة أو تعليقا أو مراجعة .

وقد ادت هذه العناية الى خلق مجموعة كبيرة من النقاد والمثقفين بالفنون ممن يتوفرون على المتابعة السريعة او المتأنية للثقافة الفنية بشكل أو بآخر .



معسكرة

ولعل هذا يقودنا الى الحديث عن أول دورية عربية فصلية متخصصة للفنون الجميلة واعني بها « الحياة التشكيلية » الصادرة عن وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق ، وقد أثبتت هذه الدورية فائدتها الكبرى للفنانين وجمهورهم العريض في الاطلاع على أحدث الكتابات في جوانب الثقافة الفنية المترامية الاطراف ، ذات التاريخ العريق ، وعبر استعمالاتها المختلفة .

ج ـ حركة التأليف والتعريب :

نشطت حركة التأليف والتعريب كثيرا في جوانب الثقافة الفنية خلال العقد الاخير ،مما يتيح لعشاق الجمال والتربية الجمالية أن يتمتعوا في قراءة الفنون ، وان يقعوا على مطبوعات متخصصة تغذي العقل والروح ، وتشكل المطبوعات الصادرة خلال السبعينات وحدها مكتبة فنية تلبي احتياجات التثقيف المستمر .

خامسا ـ نتائج :

نستفيد من هذا العرض الموجز ان الثقافة الفنية ليست للاطفال وحدهم ، بل تعني الافراد والجماعات بوصفها محتوى الوسيلة التربوية . وهكذا يحتاج الاطفال والراشدون معا الى القيم الكامنة في عملية التثقيف الفني سواء كانت تدريبا او مجرد تلق ينفع في صواب التذوق الفني ويمكننا أن نستخلص النتائج التالية بعد ذلك :

١ ـ ثمة افتراق لا يؤدي الى التكامل المنشود بين عمل المؤسسات التربوية والاجهزة الثقافية وهنا تغيب بداهة مخاطبة الناشئة والاجيال الجديدة من منظورات تربوية محددة .

ويبدو ما تقدمه مؤسسة ما في هذا المجال منقطعا عن عمل مؤسسة أخرى .

ويبدو أيضا أن الحصيلة الثقافية لمنهج معاهد دور المعلمين تفوق مثيلتها في منهج كلية الفنون والمفروض أن يكون العكس هو الصحيح .

٢ ـ تؤكد المناهج جميعها في المؤسسات التربوية على حشد المعلومات في ذهن المعلم أو المربي دون مشاكلتها لواقع التربية في مجتمعها .

٣ ـ لا تفرق مناهج الاعداد بين عناصر التربية الفنية ، ولا يخفى الآن علينا انه غاية الثقافة الفنية أن تساعد على تنمية التذوق ، ومنه تعليم الفنون أو التدريب عليها لا العكس . أما الاستزادة في حاجات تربية الموهبة فتحتاج الى منهج خاص .

٤ ـ لا تفرز المناهج بين ما يدخل في التنشئة الاجتماعية كتقدير الجمال والمهارة والخبرة ، وما يوجه نحو العناية بالنشاط الفني للاطفال ، أو لاطفال بعينهم، كتعليم الفنون أو تربية الموهبة .

٥ ـ لا تفرد المناهج حيزا مناسبا لتهيئة المعلم الفنان والانسان ، ونحن نحتاج لمثل هذا المعلم ، وهذه المواصفات لا تفترض فنانا بمعنى ممارسة الفن ، بل تستلزم معلما على دراية بالاعمال الفنية ، والتمييز بينها ، وتذوقها ، واشاعة المناخ الثقافي حولها .

٦ ـ ليست المناهج نتيجة حوار مع واقع الحال يراعي الموضوع أو الخامة أو الاسلوب أو الوظيفة أو الناحية الاقتصادية أو الطفل كمحور للنشاط الفني ، بل تسعى لتلقين المعلم معلومات متراكمة تحتاج الى المبادرة والفطنة باستمرار لتراعي بدورها المجتمع المحلي والموهبة والتقويم والجماعية والمنهاج نفسه بين المواد الاخرى .

٧ ـ ثمة انقطاع في التنسيق بين سياسات الثقافة الفنية وتدابيرها سواء في زيادة المنشآت أو توسيع منابر الراي وقنوات الاتصال بالجماهير ، لأن الثقافة الفنية تحتاج الى معاينة وظيفتها لدى جمهورها .

ولا وظيفة دون انطباق سياسات الثقافة الفنية على تدابيرها مما يضمن للفنون أصالتها القومية وانتشارها الى أوسع قواعد الجماهير .

هوامش البحث

١ ـ هربرت ريد : تربية التذوق الفني / ترجمة يوسف ميخائيل أسعد / دار النهضة العربية / القاهرة / ١٩٧٥ / ص (٢٠ ـ ٢١) .

٢ ـ راجع : مناهج المرحلة الابتدائية / بموجب القرار (١٢٨٥) تاريخ (١٩٦٧/٩/١٧) مطابع الف باء / الادب / دمشق ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨ . ص ٣ و ص ٢٢٩ ـ ٢٣٧ .

٣ ـ من شان الاصالة الفكرية والفنية ان تتابع الشخصية الخلاقة للطفل ، وان تربط الفن بالمعارف والعلوم الاخرى ، وأن توفر للتربية الفنية وعيا نظريا وتربويا لا بد منه في تجديد روح التربية الجمالية .

انظر على سبيل المثال : نظريات في السلوك الفني وتطبيقاتها التربوية ــ د. لطفي محمد زكي ــ دار المعارف بمصر / ١٩٦٩ .

وفيه يشرح المؤلف نظرية تصوير مجال الادراك ونظرية الواقعية الساذجة ــ والعقلية والادراكية ــ والحسي والبصري ــ والمجال المستقل وغير المستقل ، ووظائف هذه النظريات في النشاط المتكامل .

٤ ـ ممدوح قشلان : أصول تدريس الفنون للصف الاول دور المعلمين / نظام السنتين ــ وزارة التربية ــ دمشق ١٩٧٧ ــ ١٩٧٨ ، ص ١٩٩ / وما بعدها .

٥ ـ جامعة دمشق ـ كلية الفنون الجميلة : أسس التربية الفنية وطرق تدريسها ـ لجنة الأمالي ـ ١٩٧٥ / ١٩٧٦ .

٢

كيف نقرأ لوحة الطفل

غازي الخالدي

ان قراءة اي عمل فني يعني محاولة للتواصل مع امرين اثنين :

الاول : اللوحة نفسها بما فيها من قيم تتعلق بالمضمون ، وقيمة تتعلق بالشكل والاسلوب الذي تناوله الفنان .

الثاني : الفنان نفسه ، بما في ذلك من احساس وقدرة على الوصول الى المشاهد .

واذا حاولنا التدقيق في هذين الامرين لوجدنا ان العملية التي ترافق موضوع استقرار العمل الفني تحتاج الى ما يلي :

١ ـ الثقافة المسبقة للمشاهد .

٢ ـ القدرة الشخصية الخاصة على الاستيعاب والتي تحدد ادراكه لما يشاهد .

٣ ـ احساسه وتعاطفه مع الفن بشكل عام ومع العمل الفني الذي يشاهده .

٤ ـ موقفه المسبق من فنون الاطفال ومن انتاجهم ومدى اطلاعه على تجارب الاطفال واعمالهم .

٥ ـ مدى نجاح اللوحة المعروضة امامه ، ومدى قدرتها على الوصول الى قلب وعقل المشاهد . وفي مجال الفقرة الخامسة نواجه مجموعة تساؤلات :

اولا : التأثير العام للعمل الفني للوهلة الاولى .

ثانيا : علاقة العمل بالواقع وبالبيئة وبالحياة .

ثالثا : هل في العمل الفني شيء جديد ... وماهو؟

رابعا : القيمة التشكيلية وتتفرع عنها مجموعة امور :

اللون والخط والتكوين والتقنية والعناصر التشكيلية المستخدمة واسلوب توظيفها في العمل الفني ومقارنة الحلول التشكيلية المطروحة في العمل الفني مع الاعمال المشابهة لنفس الطفل في مناسبات اخرى . ومقارنة الحلول التشكيلية المطروحة في العمل الفني مع الاعمال المشابهة لاطفال بنفس الامكانيات ونفس الظروف وفي نفس الموضوعات بالذات . وان اسلوب الدراسة العلمية لقراءة عن رسوم الاطفال تعني بالنسبة لنا الشيء الكثير وهي في الواقع جواز السفر الذي ندخل من خلاله الى قلوب وعقول الاسرة ... وذلك للأسباب التالية :

١ ـ سهولة الخامة المستخدمة وقلة تكليفها .

٢ ـ بساطة العمل الفني والسهولة في تنقله ونشره والتعريف به .

٣ ـ اعتباران فن الاطفال وسيلة للتعبير عن احد ثلاثة مواقف للاطفال : الماضي والحاضر بمعاناته وتجاربه، والمستقبل بما فيه من طموح وامل واحلام ورغبات وتصورات . ان هذا الاعتبار الاساسي يجعلنا نكشف ونكتشف للاسرة ولنا عن حياة هذا الطفل ونعمل على مساعدته في ظروفه وفي حياته .

٤ ـ فن الطفل له مقومات واسس خاصة به ، وتكاد تكون معروفة من قبل الاكثرين .. ولذلك لابد من التأكيد على أهمية رعايتها ودعمها وتطورها .

والسؤال المطروح علينا جميعا في هذه المرحلة هو :

١ - ما هو موقف الاسرة من فنون الاطفال وكيف تقرأ الاسر لوحات اطفالهم .؟

٣ - ماهو موقف المشرف الطليعي غير المدرب تجاه فنون الاطفال . وكيف يتاح له ان يقرأ رسومهم .؟

٣ - ماهو موقف الطفل نفسه من فنون الاطفال. وكيف يقرأ فنون الاطفال .؟

اما الاسرة ... فيختلف الامر من حيث الظروف الاقتصادية والثقافية والبيئية .. ولكن الشيء الشائع هو عدم التفات الاسرة الى فنون اطفالهم .. بل ينظرون الى رسوم اطفالهم وكأنها اقل من العبث .

هذا الموضوع هو المشكلة التي نعاني منها بالدرجة الاولى فالبيت هو المناخ الطبيعي لممارسة النشاط اللاصفي ، المناخ الفطري الذي يحتاج الى كلمة طيبة والى تأمين ابسط المواد الاولية التي تتيح للطفل ان يمارس رغبته ... ومشاكله من خلال اللون والخط أما المشرف الطليعي فلا يختلف كثيرا عن واقع الاسرة لانه هو نفسه لابد ان يكون الاب او الاخ او الام او الاخت لذلك سنفاجأ بأن حصة الفن في المرحلة الابتدائية كثيرا مايحولها الى حصة للحساب أو الاملاء.. او الى أي مادة علمية نافعة ، بدلا من ان يضيع وقته في التلوين او الرسم .....

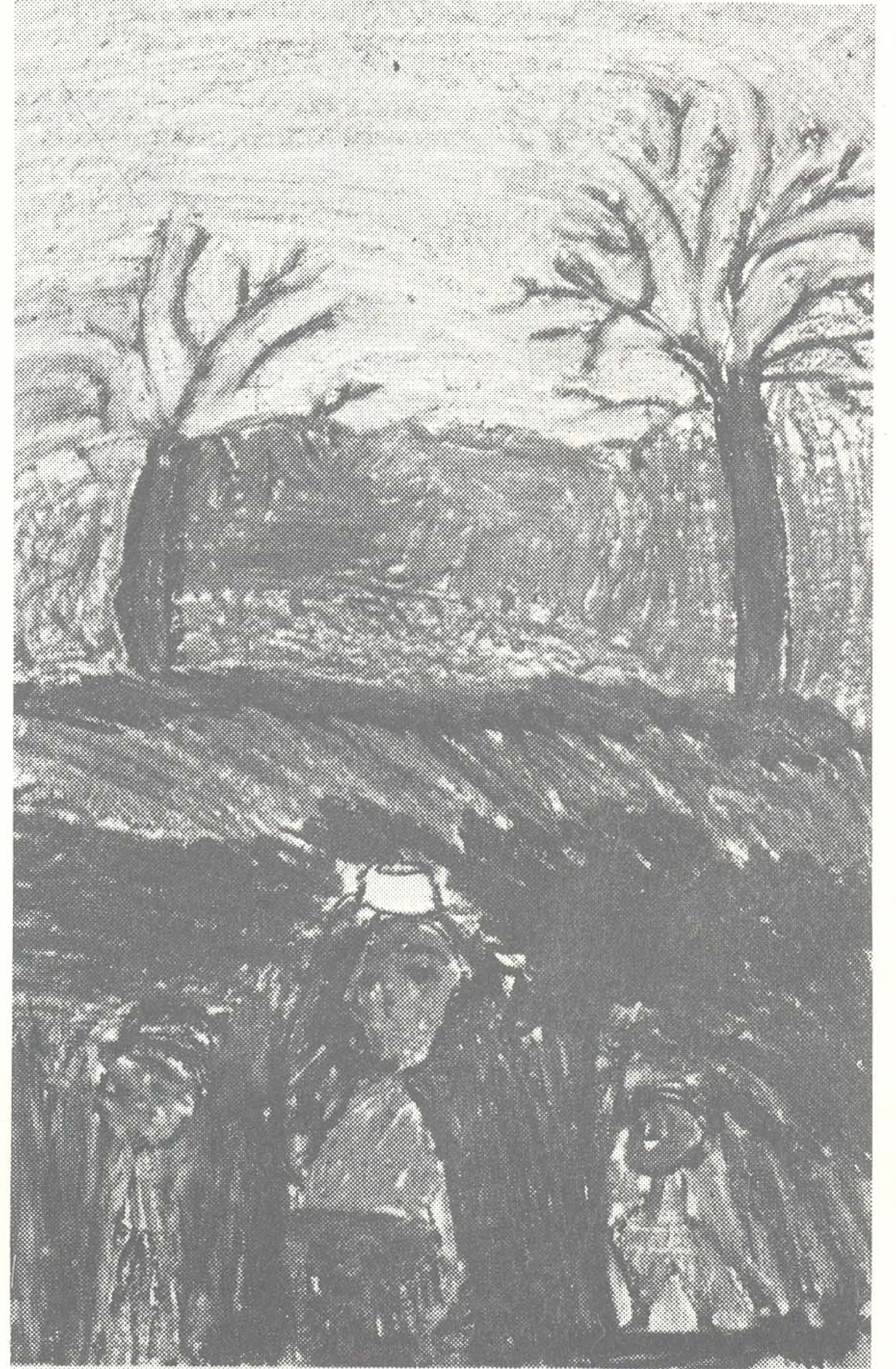
والطفل ، نفسه ، بطل هذا الصراع ، له رغبة ملحة ان يفرغ مجموعة العواطف والرغبات والاحلام ... والمعاناة على الورق اما بالالوان او بالخطوط ، او بالمواد المجسمة .. مثل المعجون او الخشب او السلك .. الخ ...

لنبدأ من الطفل نفسه ......

من الملاحظ ان الطفل يرسم ، ويلون ، ويصنع مايشاء ويترك لغيره ان يتكلم او يحكم او يقوم .... انه يندفع ليقول أي شيء ...

ويوظف من اجل ذلك كل طاقاته ، العضلية ، والفكرية ، والبصرية والعصبية ... ويجعلها في لحظة تفريغ الشحنة الانفعالية ، فتراه يعقد حاجبيه تارة أو يلف ساقيه ، أو ينكب بكل اهتمام بعينيه الى العمل الذي بين يديه ، ناسيا او متناسيا ، كل ماحوله على الاطلاق ... حتى في طريقة تناوله الادوات المساعدة له ، يأخذها بحركة لاشعورية ويصب كل مشاعره وبكل تدفق ، ومرة واحدة لذلك من الصعب على الطفل ان يرسم لوحة ناقصة ويعود اليها في اليوم التالي ليكملها ، لان هذه الشحنة العاطفية تأتي مرة واحدة ودفعة واحدة .

من هنا يجب ان نستفيد من هذه الظاهرة التي تعني بالنسبة لنا ، توجيه اهتمام الطفل الى الشيء الايجابي والمفيد بشكل غير مباشر وبشكل



نزوح

٥ - ان الدراسة المتأنية والعلمية لفنون الاطفال وخاصة في مجالات التعبير باللون والخط تعني بالنسبة لنا دراسة دقيقة لسيكولوجية الالوان والخطوط والعلاقات التشكيلية لدى الاطفال ومدى اثرها وتأثرها بالمحيط .

وهي مناسبة هامة للاطلاع على اكثر التجارب التي حققت في الوطن العربي وفي العالم حول هذه النقطة وعلى سبيل المثال :

آ - تجربة طلائع البعث في القطر العربي السوري .

ب - تجربة منظمة ارنست تيلمان في المانيا الديمقراطية .

ج - تجربة النظرية الاميركية في التعامل مع الاطفال وفكرة كيف أرى العالم عام /٢٠٠٠/

د - التجربة الماركسية في الاتحاد السوفيتي مع فنون الاطفال .. وتجربة الطفل والانتاج .

هـ - تجربة الهند في مسابقة شنكار الدولية ومسابقة كيف احب وطني او كيف احب امي او كيف احب اسرتي .

ايحائي وبكل حذر .. هذا الاندفاع في العمل ، يقابله بالنسبة للطفل اندفاع في تقويم العمل الفني ، فالطفل عندما ينظر الى عمل رفيقه ، اما ان يقبل العمل ككل، او يرفضه ككل ... أي ان الرؤية الاولية للعمل الفني الطفولي ، رؤية شمولية تعتمد على النظرة الكلية وليس على النظرة الجزئية فهو يرى اللوحة ككل او العمل الفني ككل .. فإما أن يقبله أو يرفضه وهذه مايسمى بالنسبة لنا : الانطباع الاول وغالبا مايكون هذا الانطباع مبنيا على فطرية الاحساس هذه الفطرية تعتمد على الصدق ولكنها عندما تأتي من انسان ليس له خبرة مثل الطفل أو الرجل الجاهل .. لا تسمى إلا ردة فعل ، وردود الافعال مرفوضة في قراءة العمل الفني خاصة للوهلة الاولى .

اننا نحذر وبشدة من خطورة القرارات والمواقف التي تأتي نتيجة ردود الافعال ان مهمتنا عندما نقرأ لوحة ... ان ناخذ بالاعتبارات التالية :

نظرة شاملة كلية هادئة :

تتضمن التأمل الواعي لمجمل المعطيات الموجودة في العمل : خامته ، لونه ، اسلوب التنفيذ ، أي التقنية الحرفية ثم مضمونه ، وماذا يريد ان يقول ؟ وهل استطاع ان يقول مايريد ، ولماذا ؟ ثم اختياره للخامة المستخدمة ، او الالوان المستعملة هل هي مقبولة ، هل فيها خروج عن المألوف ... عن الواقع ، عن الطبيعة .. ولماذا ؟ هل عنده ظواهر غير عادية ..

خطوطه هل هي موجودة بشكل عادي ، أم انها تتجاوز الالوان وتصل الى معطيات ومدلولات بعيدة عن طبيعة العمل ، أو عن الفكرة الاصلية .

ثم ننتقل الى الاجزاء : ماذا رسم داخل هذه الصورة ... او ماذا صنع داخل هذا التمثال ؟ او هذه الاداة عناصرها ، وجزئياتها ، أو أشخاص أو اشجار أو ورود ومن هم هؤلاء لماذا رسمهم ، هل رسم اشياء او صنع اشياء ، لا مبرر لها ، ام انها تدور كلها في تلك الفكرة التي يريدها .

هل وضعها في مكانها مرتبة ، نقية ، نظيفةعشوائية فوضوية ولماذا ؟

واللون امر هام جدا ، لماذا وضع اللون بالذات لشكل لا يمكن ان نجد لونه هكذا في الطبيعة وماذا يعني ذلك !؟

هل استخدم ادوات او أجهزة أو أي شيء آخر خارج نطاق الخامات الاصلية التي استخدمها فيالعمل الفني او اللوحة ، هل استخدم المسطرة ، اوالاسلاك في التمثال ، أو الزجاج في العيون ، او الشعر المستعار للتمثال ، أو قطعة من الخشب للايدي أو الارجل هنا تبدأ مشكلة جديدة ... وهي الطريقة التي يتعامل فيها مع الاشياء وبعد كل هذه القراءات المتتالية التي تفسر جانبا من جوانب التعبير لدى الاطفال نحاول أن نبوب هذه الاشياء ونصفها .

اولا : من الناحية الشكلية : الخط/اللون/التلوين / العناصر والوحدات / العلاقات بين هذه الجزئيات .

ثانيا ـ اسلوب الرسم وطريقة تناول الموضوع ، وكيف بدأ به ، والى أين وصل في ذلك .

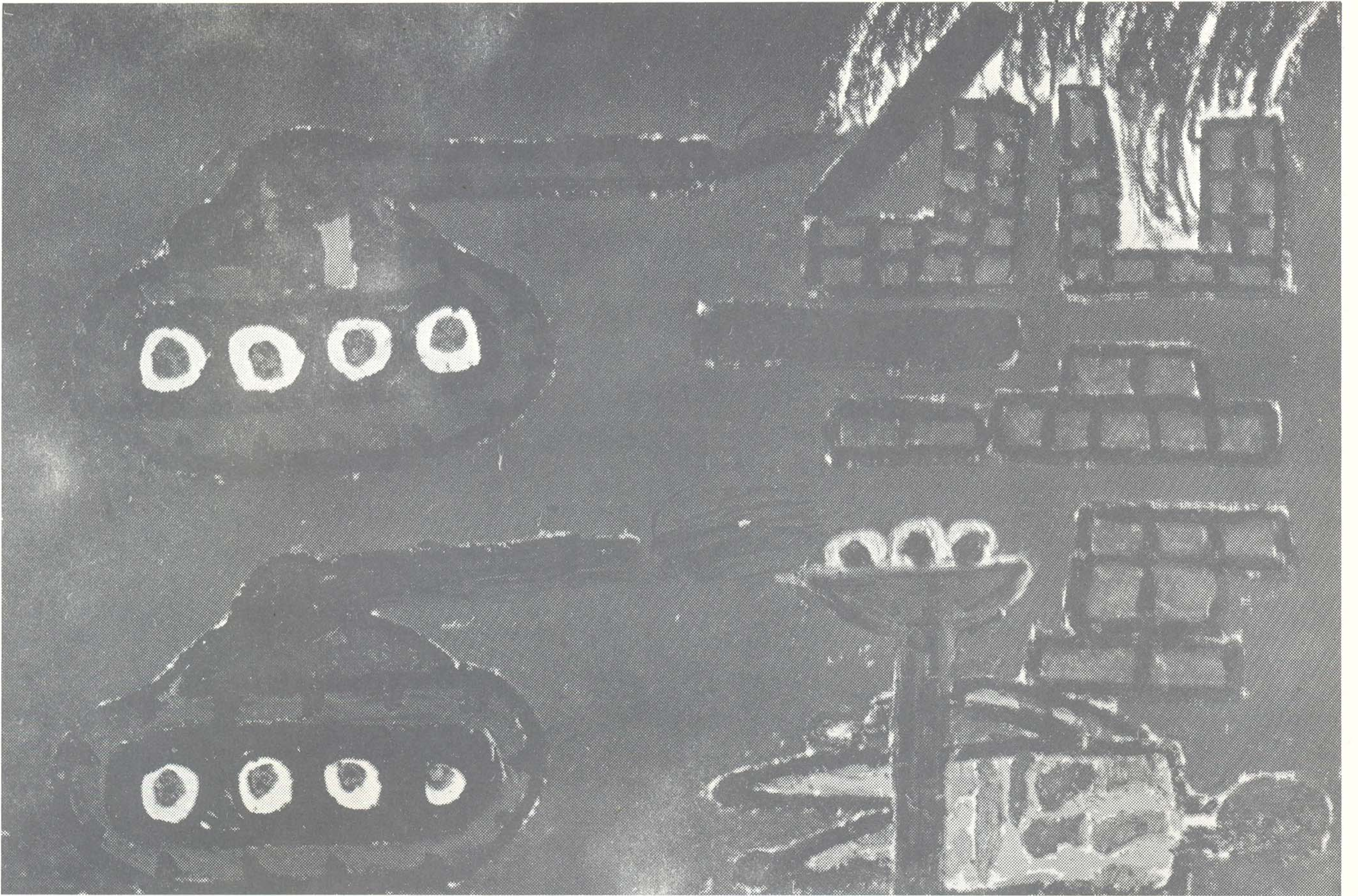
ثالثا ـ القدرة الحقيقية على الوصول الىالتعبير الذي يريده هو من خلال الالوان والمعطيات الشكلية .

رابعا : من ناحية المضمون : ماذا فهمنا نحن من العمل ، والى أي مدى يمكن لهذا العمل أن يعكس هوية متميزة لطفل معين يعاني مشكلة محددة بالذات، وهل هذا الطفل سوي ام عادي أم موهوب أم متخلف أم كسول ... ام يعتمد على النقل والتقليد والنقل من رفاقه ، او تقليد فن الكبار ... واين بالضبط مارس هذا النقل وهذا التقليد .

خامسا : استقراء الفروق الفردية بين مجموعات من الاطفال من سوية واحدة ، الموهوبون مثلا او المتخلفون او العاديون ؟ ماذا نجد عند زيد ومالا نجده عند عبيد ...؟



الجندي والاطفال



عـــدوات

سادسا : اين يقع العمل الفني الطفولي الــذي بين ايدينا من الفن .. هل نسميه فنا ام مجرد عبث ام انه عمل فني ناقص لم يتم بعد ... هل استنفذ شروط الفن .. ام حقق بعضها .

سابعا : اين يقع هذا العمل الفني او هذه اللوحة من التربية النفسية والاجتماعية والاخلاقية ... هل يشكل هذا العمل ظاهرة اجتماعية بحد ذاته ، ام مجرد مشكلة ابدية ... يعانيها طفل معين من بيئة معينة... هــل يمكن اعتباره وسيلة فنيـة من أجـل هدف تربوي ... اذا نظرنا اليها من هذه الزاوية ، وصلنا الى حل يرضينا ويسهـل علينا قراءة العمـل الفني الطفولي من الناحيتين الشكلية والتعبيريـة فالطفل يرسم بمادة واداة وخامة من الفن ويعبر عن مشاعر واحاسيس ومعاناة من الانسان ...

فهو فن وهو تعبير ، وبالتالي فهو يعكس ظاهرة انسانية متميزة لها مقوماتها ولها امكانياتها ... ولها سماتها الخاصة يبقى فقط ان نحدد هـذه السمـة وهذه الميزات بين عمل واخر وبين طفل واخر .

من خلال : ظروف الطفل ، ومستواه الفنـي ، وبيئته التربوية والاجتماعية والنفسية والصحيـة ، وكلما كان الجو أو المناخ صحيا ، وطبيعيا نظيفا كلما كان العطاء بسيطا وعفويا وصادقا ومتدفقا وكلما كان الجو مشحونا بالالم والمعاناة والبيئة المعقدة كلما ظهر ذلك بشكل او بأخر في تعبير عفـوي وصادق وهنـا يأتي دورنا ، ودور المربـي في اكتشاف ذلـك ، وفي معالجته . المهم ان نعرف كيف نكتشف ذلك ثم نبدأ بوضع العلاج المطلوب .

اما ان نقف بحياد امام اللوحة او العمل الــذي رسمه الطفل لمجرد انه جميل وممتع وطريف ، فهذا امر مرفوض بالنسبة لنا .

بل نحن مطالبون بالتأمـل والدراسة والتحليـل والوصول الى موقف واضح وصريح ، وتقويم دقيق ومسؤول عن كل مانراه ونلمسه هـذه هي احـدى مسؤليات المنظمة في فهم دورها في التربية الطلائعيـة للمرحلة الابتدائية في مجال رعاية فن الطفل الذي لـه طابعه وسماته الخاصة به . وكلما كان اهتمامنا جادا



معـركة جويّـة

ومسؤولا كلما كانت النتيجة اكثر ايجابية واكثر عمقا واكثر فائدة للطفل وللاسرة وللمشرف الطليعي .

ثم يعمم ذلك الى المجتمع بأسره ، مجتمع نظيف ، تتحقق فيه الظروف الاجتماعية والاخلاقية والتربوية المتكافئة للجميع .... ولنأخذ مثلا :

عندما ننظر الى عمل فني قام به طفل في سن معينة ، ومن بيئة متوسطة ويعيش ظروفا اجتماعية عادية . ونقارنها بعمل لطفل آخر من الريف ، ويعيش ظروفا اجتماعية قاسية ، من فقر وجهل وفي بيئة متخلفة . الا نرى الفرق واضحا في العملين المقدمين الينا . صحيح ان هناك ميزات انسانية شخصية ، تميز طفل عن طفل في كل أنحاء العالم ، وهي التي تعتمد في تحديد مفهوم « الفروق الفردية » ولكن هذه الفروق لا يمكن فصلها عن واقع البيئة ، او العمر الزمني او الظروف الاجتماعية ، بدليل ان مواهب فذة حقيقية ماتت واندفنت في ظل ظروف اجتماعية بائسة ومن خلال عقلية متخلفة !!

والعكس صحيح ... هناك مجتمعات فنية وفيها كل وسائل الراحة والسعادة للاطفال نجد ان بعض الاطفال في مثل هذه البيئات ليس لديهم الرغبة في استكمال اي عمل فني سواء في الرسم او النحت او الاعمال اليدوية المختلفة لمجرد شعوره بالملل السريع ورغبته بالانتقال الى عمل آخر أكثر جدة، وأكثر متعة، واكثر تسلية !!

كما ان الوسائل الترفيهية الجديدة كالفيديو والكاسيت والالعاب الحديثة المطبوعة والالكترونية والاجهزة المعقدة في الحركة ، كلها تلفت نظر الطفل وتجعله يستسهل العمل الذي ليس فيه عناءاً فكريا ولا يدويا لذلك يحجم عن انتاج لوحة ويتجه الى الاداة او الالة التي تحقق له مزيدا من المتعة بقليل من الجهد، لا تكلفه الا ان يضغط على زر من الازرار حتى يتحرك امامه عالم قائم بذاته من الصوت والحركة والشكل الملون الجميل ؟



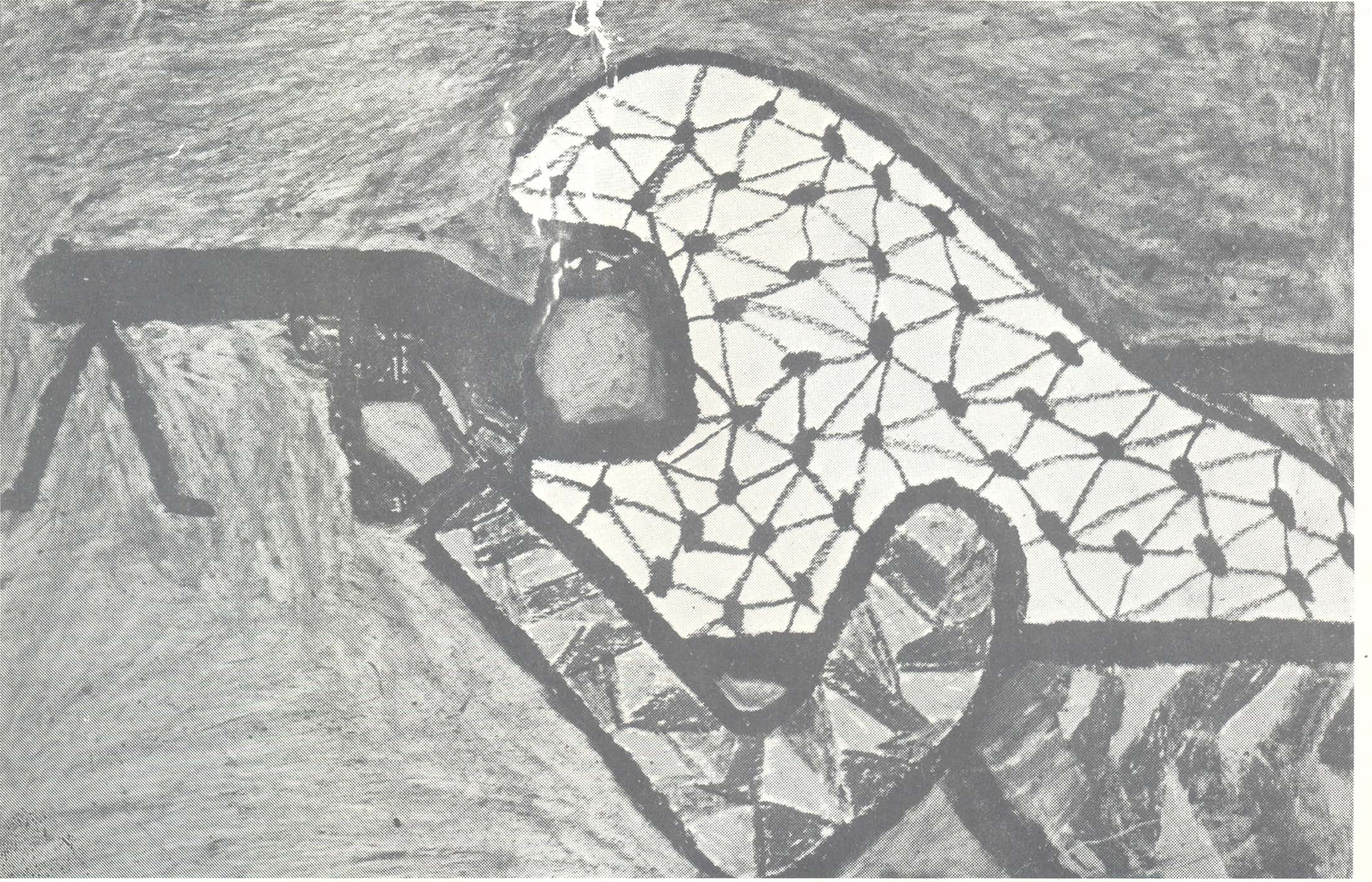
العودة

ان هذا العالم الجديد ، هذا العالم الالكتروني المعقد ، هذا العالم الالي ، والذي يشغل الانسان بكل معنى الكلمة عالم خطر على اطفالنا ، عالم يعود الاطفال على الكسل ، وعلى عدم التفكير الا باتجاه واحد ، عالم التراخي والاعتماد على الغير ، وعلى سبيل المثال نأخذ مسلسل (غران دايزر) عالم سحري : خيالي، ممتع ، يفرغ لدى اطفالنا كل الميول العدوانية ،وحب السيطرة ، وحب التفوق ، وحب الانتصار الكاسح! ويحقق لديهم الصورة الخياليةالتي يتمنون ان يعيشوها هم في حياتهم ... اي ان المسلسل يفكر عنهم بالدور المطلوب نيابة عنهم .. وبالتالي يشل حركة تفكيرهم ويجعلهم ادوات جامدة بين يديه ! والسؤال الاهم الان : كيف ستخلق مواهب وفروق فردية وانت تعيش هذا العالم الذي يلغي الشخصية الفردية ويجعلك « اداة تلقي » وليس « اداة عطاء وخلق » .

ان مواجهة هذه الاخطار التي تزداد يوما بعد يوم ... وبشكل يحقق الاغراء الكامل امر لابد منه وهذه المواجهة تعني اعادة النظر في اسلوب التربية العصرية مع الاطفال ، في كل مكان ولا بد ان تتضافر جهود الاسرة والمدرسة والمنظمات المعنية بشؤون الاطفال لايجاد حلول جذرية وسريعة لانقاذ الطفل من هذا الزحف الالكتروني على احساس وعواطف واحلام الطفولة في العالم ولنأخذ مثلا اخر :

أجرت مؤسستان من أكبر مؤسسات الطفولة في العالم مسابقتين في وقت متقارب : المسابقة الاولى : كيف ارى العالم عام /٢٠٠٠/ وقد اجرتها مؤسسة غربية والمسابقة الثانية : كيف أرى بيتنا وقريتنا ومدينتنا أجرتها مؤسسة شنكار الهندية المعروفة ، ماذا كانت النتيجة ؟

في المسابقة الاولى لاحظ العلماء والدارسون ان اطفال العالم انشغلوا في تقليد ونقل الرسوم والصور والرموز التي يسمعونها عن القمر وعن غزو الفضاء وعن



المقاتل

التخيلات الممكنة لحركة الحياة على الارض بعد ربع قرن من الان !

وتوصل الجميع الى ان الاطفال بشكل عام الغوا دور الانسان الحقيقي ، وركزوا على سيطرة واهمية الالة على حياتنا في المستقبل .

حتى الطعام اصبح يعطى على طريقة (حبة الاسبرين) فهو وصفة علمية لا اكثر .

ولم يعد للانسان وقت للتأمل ، بل الوقت كله من اجل مزيد من الاختراع ومن أجل مزيد من الدفاع عن النفس والانتصار على العدو المفترض ! وباجهزة حربية تعتمد الاشعة ، والضوء في القتل والتدمير ! وكلما كان السلاح اكثر فتكا كلما كان الانتصار اكثر روعة .

بينما التجربة الثانية التي طرحتها مسابقة (شنكار) ركزت على البيئة في البيت والقرية والمدينة وماذا كانت النتيجة ايضا ؟

كانت رسوم الاطفال المشتركة في هذه المسابقة تؤكد على شيء هام جدا وواضح جدا : هو (الحب) حب الانسان لمنزله ، لقريته لمدينته ، وبشكل أعم نقول : لوطنه .

ان اكثر اطفال العالم الذين اشتركوا في هذه المسابقة كان كل همهم أن يركزوا على جمالية البيت ، وجمالية القرية ، وجمالية المدينة التي يعيشون فيها ، كأنهم يقولون لنا : انها حياتنا الجميلة ونحن نحرص على زيادة تجميلها ، وهي هويتنا القومية الخاصة بنا .

وهذا جانب اخر هام من نتائج هاتين المسابقتين :

الاولى : الغت الهوية القومية ، الغت الفروق الفردية في توضيح المضمون الواحد ، الغت شخصية الطفل واختلاف هذه الشخصية من بلد لاخر .

بينما المسابقة الثانية مسابقة البيت والقرية والمدينة ، اكدت الهوية القومية لكل طفل ،اكدت الشخصية الفردية لكل طفل واعطت المضمون المطلوب



عــدوان

من خلال التركيز على مفاهيم وقيم بسيطة تعتمـد على التأمل فيما حولنا ، وتعتمد على لفت النظر الى حب ما حولنا ، دون اي اثارة مفتعلة ، ودون اي خيال محرض بطريقة الية او الكترونية اي بطريقـة قسرية .

والسؤال الجديد الذي يطرح نفسه علينا هنا هو كيف نعمق مشاعر أطفالنا باتجاه الانسان والارض والوطن والقومية ، دون ان نقول لهم ذلك بشكل مباشر ودون ان نطلب ذلك بشكل مباشر .

ان اخطر ما يواجه الشباب في حياتهم العملية بعد خروجهم ولاول مرة من المدرسة ، هو البحث عـن الذات ، وهناك فرق كبير بين ان نبحث عن ذاتنا ، على حساب تحطيم الاخرين ، وبين ان نؤكد ذاتنا من خلال خدمة الاخرين ورعايتهم والحفاظ على مصالحهم وتحقيق حاجاتهم .

هذه الذات التي نسميها في علم النفس « الانا » هي نفسها التي ظهرت وبشكل مرضي في مسلسلات (غران دايزر) وغيرها من افلام السيطرة والرعب والانتصار الخيالي الذي يعتمد على القوة الخارقة ! تعتمد على السوبرمان .

وهي نفسها مطروحة بشكل مشوه من ناحية اخرى فلولا الالة الحديثة الالكترونية التي بين يدي بطل المسلسل ، لما استطاع ان يتفوق وان ينتصر انه اذن ليس اكثر من اداة تنفيذ بدقة تعاليم مكتوبة ، لتحقيق القتل والتدمير للاخرين .

حتى صورة « الانا » هنا جاءت مشوهة ، و الذات اصبحت جزءا من ازرار يمكن لاي ابله ، او مغرور او معتوه أو مريض ان يضغط عليها بالصدفة لتتحول الى طاقة قاتلة للجميع بما فيهم الشخص نفسه الذي ضغط على الزر دون ان يدري ماذا يفعل .

هذا لا شك الغاء حقيقي للانسان ، في اجمل معطياته الابداعية ، والشخصية ، والفردية اذا صح



مقاتلون

التعبير وتحويله الى مجرد اداة منفذة ، لا اكثر ولا اقل .

واذا عدنا لتساؤلنا الذي طرحناه في بداية هذه الدراسة حول الاسلوب او الطريقة التي يمكن ان نتبعها في التمييز بين الجيد وغير الجيد في فنون الاطفال ، نجد انفسنا امام طريق مسدود اذا اكتفينا بتجربة كيف أرى العالم عام ٢٠٠٠ حيث نفاجأ بالتشابه في الافكار والتشابه في المعالجة والتشابه في اللون الا ما ندر طبعا .

نحن نحرص على ترسيخ قيم ثابتة في فنون الاطفال تعتمد اول ما تعتمد على القيم الاخلاقية والتربوية والوطنية والقومية ، نريدها ان تأتي بشكل تلقائي وعفوي مثل فن الطفل نفسه ، لا نريد لها الاكراه ، ولا نريد لها التوجيه المباشر .

وهذا هو الطريق الاسلم للوصول الى فن هادف ، الى فن ملتزم ، الى فن يعكس امالنا ويجسدطموحاتنا بكل صدق وبكل حيوية .

ويبقى التساؤل مطروحا حول اسلوب التمييز بين العمل الفني الجيد وبين العمل الفني غير الجيد في مجال الطفولة ؟

والحقيقة ان العلماء والباحثين ، اختلفوا كثيرا في تحديد اسس ثابتة للتقويم في مجال فنون الاطفال ولكنهم ، أكدوا على بعض المفاهيم التي لا يمكن لاثنين ان يختلفا عليها ومنها :

أولا : ان يكون العمل المنجز من انتاج الطفل فعلا ، أي لا يكون الطفل لقد لجأ الى الخدعة (أي الكذب) فيعرض عمل ليس له ، وكذلك لا يسرق جهد غيره فينسبه الى نفسه ، وفنون الاطفال لها مؤشرات



فلسطين

معروفة ، من حيث ادراك النسب والاشكال والابعاد والالوان والخطوط الى اخر ما هنالك من ميزات لفنون الاطفال .

ثانيا : ان يكون العمل الفني المنجز فيه عفوية الاطفال ، وليس فيه قيود القيم والمفاهيم التقليدية المتبعة في التصوير الزيتي أو المائي أو الغواش من تناسب وانسجام وعلاقات لونية (اي ان تظهر في العمل الفني نفسه (حرية) الطفولة وبساطة الاشكال والالوان بعيدة عن الافتعال) .

ثالثا : هذه الحرية توصلنا الى الجراة التي يعيشها الطفل أثناء معالجته لمشكلة الالوان والخطوط والاشكال ان الطفل الذي يعيش طفولته بحق (اي التوازي بين العمر العقلي للطفل والعمر الزمني) تظهر بلوحاته وأعماله الفنية هذه الجراة في تناول الاشكال والالوان وحتى المفاهيم ، بشكل لا نستطيع نحن الكبار تناولها .

رابعا : ان اختلاف النسب الطبيعية وعدم الاحساس بالحجوم والمنظور الهندسي او الهوائي وعدم الاعتماد على الالوان الطبيعية المألوفة للواقع ، كل ذلك من أهم الصفات التي تميز اللوحة الفنية الجيدة لطفل يعيش طفولته بشكل طبيعي .

خامسا : من المفيد جدا أن نؤكد ان اللوحة الناقصة ، لوحة لا تدخل في حساباتنا ، ولا نعتبرها لوحة بالمعنى المطلوب ، ولا يمكن ان نقبل بتقويمها ، لسببين الاول تربوي نؤكد عليه دائما وهو أن الذي يبدأ شيئا يجب أن يكمله حتى نهايته ، أي تشجيع الطفل ان يثابر والا يمل وان يستمر حتى النهاية في اي عمل يقوم به .



الاشجار المقطوعة

والسبب الثاني سبب فني تشكيلي ، وهو أن العمل الفني الناقص لا يسمى عملا فنيا بالاصل لانه ناقص ويحتاج الى لون أو خط أو أي عنصر من عناصر التكوين الاساسية .

سادسا : نحرص على النظافة التامة في اعمال الاطفال سواء في الرسم أو النحت أو أي شكل من أشكال التعبير التشكيلي أو التطبيقي وذلك لاسباب تربوية ايضا وتشكيلية ايضا ، فاللوحة القذرة تعكس قيما أخلاقية وتربوية مختلفة ، وكذلك تضيع قيما تشكيلية جيدة من خلال قذارة اللون او قذارة الورقة نفسها ، أو قذارة المادة الخامة المستخدمة .

فالصلصال مثلا اذا دخل اليه التراب او القش أو نشارة الخشب ، أو أي مادة اخرى تفقده قيمته التشكيلية والجمالية تماما ، وتمنع تماسكه ، وتغير هويته الاصلية في ايجاد عنصر جمالي يطوعه الطفل كما يشاء .

سابعا : موضوع استخدام ادوات معينة في العمل الفني التشكيلي هذا الامر يقسم الى قسمين : ففي مجال التصوير الزيتي أو المائي أو الغواش نفضل الا نستخدم المسطرة او أي اداة هندسية حتى لا يفقد الطفل عفويته واحساسه بالاشكال ، وبالتالي حتى لا يعتمد على أي أداة خارجية للتعبير عن مشاعره ، كما أن أي أداة قاسية أو حادة أو هندسية ، تحول عمله من شكل عفوي الى شكل هندسي ، وهذا غير مطلوب في هذا المجال .

بينما في الاتجاه الاخر نسمح باستخدام الاداة

الهندسية المعينة وذلك في مجال الاعمال الفنية الزخرفية او في مجال الفنون التطبيقية ، اي في مجال العمل الذي يعتمد على التكرار ، وعلى التناظر ، وعلى اعداد مجموعة عناصر متشابهة ، او وحدات زخرفية متكررة ، وهذا هو الفرق الحقيقي بين الابداع الذي لا يأتي الا مرة واحدة ، وبين الخبرة التقنية الالية التي تتكرر في الفنون الزخرفية ، وفي الفنون التطبيقية وفي الصناعات بشكل عام .

ثامنا : نفضل باستمرار أن نذكر بضرورة ترك الاطفال يرسمون باللون مباشرة دون اللجوء الى استخدام القلم الرصاص أو الممحاة وذلك ليتعود على تحمل المسؤولية لوحدهم ليعتمدوا على انفسهم في مواجهة المساحة البيضاء التي امامهم ، بينما لو تركوا يرسمون بالقلم الرصاص ليشعروا بالطمأنينة ، والاعتماد على الممحاة بكل لحظة ، لتغيير ملامح ما قد رسموا ، بينما عندما يرسمون باللون مباشرة ، يشعرون بمزيد من الجدية وبمزيد من المسؤولية ، وان الخطأ هنا قد لا يصحح بالممحاة ، لذلك نجد نتائج ذلك واضحة في ترسيخ مبدأ الجرأة وانهاء التردد لدى الاطفال من خلال عدم اعتمادهم على الممحاة والقلم الرصاص .

تاسعا : نحن لا نقبل ان تظهر في رسوم واعمال الاطفال ظاهرة التفوق بين العمر العقلي والعمر الزمني ففي هذه الحالة يعاد النظر في التقويم على أساس التفريق بين المهارة والابداع ، فالمهارة تعني الخبرة المكتسبة الطويلة ، والتي تعني في شكل من اشكالها التكرار .

والتقليد ، والحفظ المسبق ، كالطفل الذي يقلد رسم الكبار ، ويحفظ شكلا معينا من أشكال الاشجار والجبال والبيوت كما تعلمها من أساتذته ، أو كما رآها في صورة معينة ، لانقبل للطفل ان يتجمد او يتقوقع ضمن اطار يقتل ابداعه ويقتل مواهبه ويجعله مجرد مقلد حتى لو كان هذا التقليد رائعا وجيدا .

اننا نصر وباستمرار ان نسبر اغوار الطفولة الحقيقية ان نتعرف الى حقيقة الطفل من الداخل بكل صدق وبكل عفوية ، وبكل بساطة .. ودون اي تأثيرات خارجية .

اننا نريد ان نكتشف واقع هذا الطفل ..

ومرد كل ذلك ان فنون الاطفال في دراساتنا ليست غايتنا المنشودة ، وانما هي وسيلة لمعرفة واقع الطفل وحقيقة معاناته وظروفه الاجتماعية والنفسية والاخلاقية ، ومعرفة طموحاته واحلامه ورغباته وموقفه من بيئته ومن مجتمعه ومن حياته كلها ... كل ذلك لنستعين بهذه المعطيات في التوجيه الصحيح ، وفي التربية الهادفة العصرية والمثالية التي نطمح اليها .

لذلك نرفض اي مؤثرات خارجية ، او أي مهارات مكتسبة ، أو محفوظة ، لأنها لا تعكس لنا حقيقة هذا الطفل ، بل تخفي وراءها ما قد تم من تعليم مفتعل له ليكون مثل الكبار ، أي ليكون عمره الزمني ، وهذا ليس له علاقة بحقيقة الطفولة ومشكلاتها العديدة ، بل تعطل عملية البحث في مجالات التربية المختلفة .

ان مهمتنا في الواقع ليست مقتصرة على رعاية فن الطفل وليست مقصورة على دفع الاسرة الى الاهتمام بفنون الاطفال والى محاولة فهم هذه الفنون والعمل على قراءتها .

أن من اصعب المهام المطلوبة منا هي :

ان نعود اطفالنا ان يقرأوا لوحاتهم ، ان نأخذ بيدهم ليعرفوا قيمة عملهم الفني ، ان نعلمهم ان هذا الشيء الذي يرسمونه ، له قيمة وله اهمية ، وله مردود حضاري وانساني وتربوي .. ان هذه المسألة تحتاج منا الى مضاعفة الجهد كثيرا ، لان الوصول اليها يعني ان الطفل اصبح يدرك اهمية ما يعمل ، وفي هذه الحال يكون ، اقباله عليها باهتمام اكثر وبمسؤولية اكثر وبشعور من الحب والسعادة اكثر .

وبالتالي نصل الى هدف تربوي بعيد ، أن نعلم أطفالنا بأن ما ننتجه شيء مقدس ، جدير بالاحترام ، والتقدير والحفظ والرعاية ، وكلما جودنا في العمل كلما كان هذا العمل جديرا بالحفظ والرعاية والاهتمام منا اولا ان معرفة قراءة اللوحة من قبل الطفل نفسه يعني ان الطفل بدأ يشعر بوجوده وكيانه ، وبالتالي يحاول بشكل من الاشكال ان يؤكد ملامح هذه الخصوصية بمزيد من الدأب والعمل والتجويد وهذا يوصلنا الى ما يلي :

ان الطفل يبدأ يعطينا فكرة اوضح عن معاناته وعن مشاكله وعن ماضيه وعن احلامه ومستقبله ، اذن تتحول قراراتنا هنا الى قراءة هذا الطفل ماضيه وواقعه واحلامه وطموحاته وهذا بالنسبة لنا مؤشر هام في تحديد مصير هذا الطفل ومستقبله .

من هنا تزاد المسؤولية في فهمنا وقراءتنا لفنون الاطفال هذه الفنون التي نعتبرها باستمرار انها الوسيلة الانجع للوصول الى الطفل نفسه .

الى ظروفه والى بيئته والى حياته كلها وكلما عرفنا المشكلة كلما استطعنا ان نشخص العلاج ، وكلما كنا صادقين وجادين في التأمل في فن الطفل ، كلما أحبنا الطفل ووثق بنا وأعطانا كل ما عنده ، كل شيء ، بدون اي حواجز وبدون اي عوائق ، عندها نقول : اننا ربحنا هذا الطفل الى جانبنا ، ربحنا جيلا بكامله ، جيلا معافى من التشوه النفسي ، جيلا نتأمل من خلاله مستقبلا لهذه الامة المناضلة بحق .

أهمية فن الطفل

فنياً و إجتماعياً و تربوياً

٣

طارق الشريف

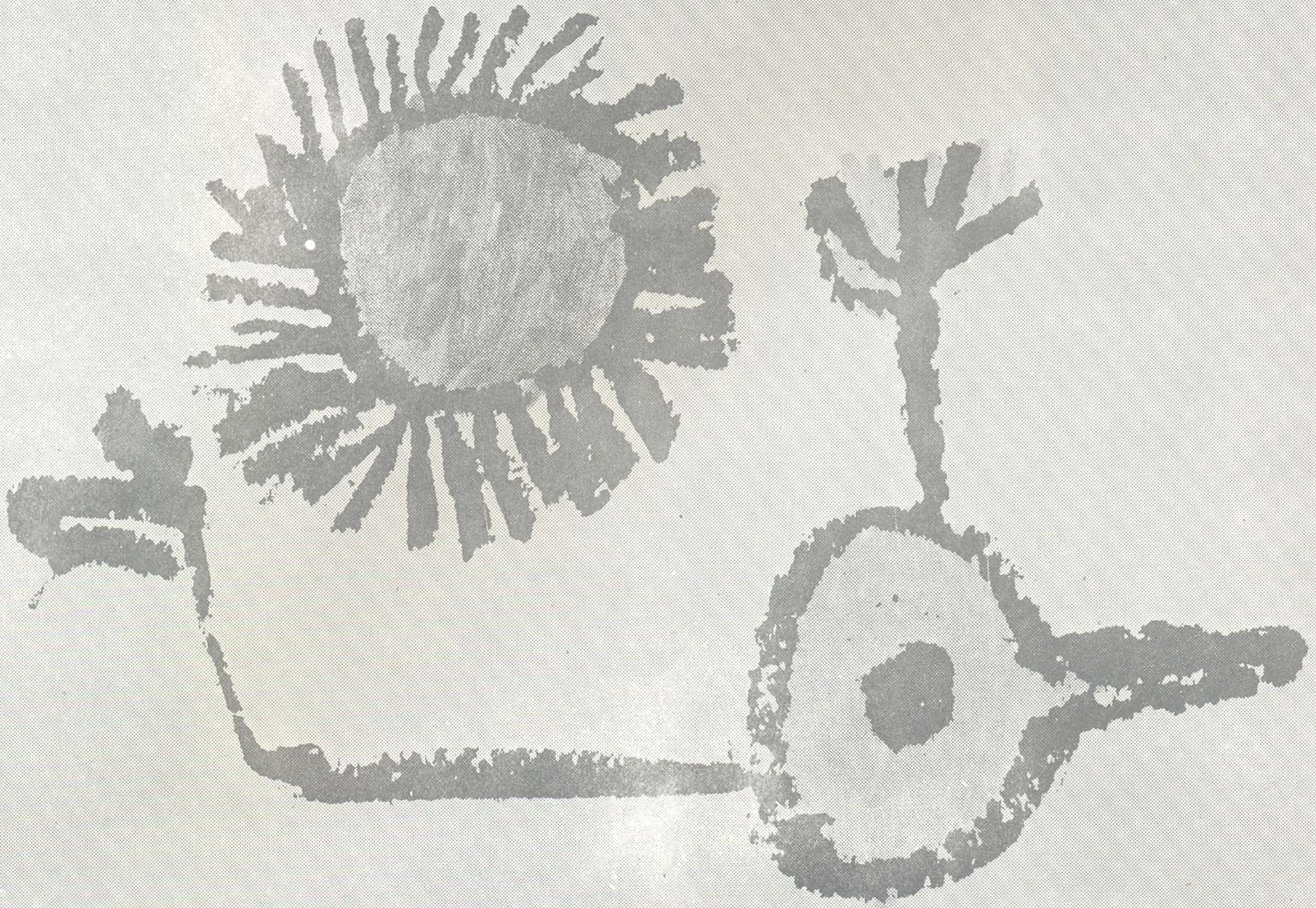
لقد تزايدت اهمية (فن الاطفال) في هذا القرن ، وترافقت مع تطور الفنون التشكيلية وماشهده علم النفس والتربية من تقدم ،بحيث اصبح هذا الفن يتمتع بمنزلة هامة على عدة مستويات ، مستوى التعبير الفني ، فهور مصدر هام من مصادر الفن التشكيلي المعاصر ، وهو الشاهد الصادق على حقائق اجتماعية ونفسية يقدمها الطفل لنا ، عبر تعبيره ، ويمكن ان تساعدنا هذه الحقائق على فهم الطفل ، وتقويمه عبر التربية ،وعلى فهم الواقع الذي يعيشه الطفل .

ولهذا اصبح (فن الاطفال)احد اهم اشكال التعبير التي حظيت بالاهتمام ، وبالدراسات لما لهذا الفن من دور كبير مؤثر على عدة مستويات وابعاد ، سواء كانت هذه الابعاد فنية او اجتماعية او تربوية او نفسية .

ولم يكن ذلك ممكنا ، الاحين بدأ النقد الفني المعاصر يعترف بالفنون المختلفة للشعوب ، وبأشكال التعبير المتنوعة ، سواء اكانت ساذجة أو بدائية ، طفولية او عفوية ، ينتجها المواطن السوي او الطفل او المتخلف عقليا وسواء انتجت عن قصد واضح ، او بدون قصد او تعمد .

وقد حصل تبدل جذري في مفهوم الفن ، وتوسع في دلالاته ، فلم يعد الفن يشكل نتاجا محددا يرتبط بالفن الاوروبي وحده ، وما قدمه لنا من صياغة اكاديمية محددة نجد جذورها في اليونان وعصر النهضة، بل أصبح التعبير الفني شاملا لكل انتاج انساني ، ضمن الصيغ الفنية وبالمواد التشكيلية والتطبيقية مهما اختلفت اشكالها وصياغاتها .

وبعد ان مرت مرحلة كانت الاوساط النقدية الغربية لا تعترف الا بشكل واحد من التعبير الفني ، هو ارثها الحضاري المرتبط بتراثها الفني ، تطورت النظريات ، وشملت فنون كل الشعوب ، على اختلاف انماط تطورها وصيغها ، وتبدل الاشكال فيها ، وهكذا ضم الفن اليه مئات الصياغات وتبدلت النظرة الى تعبير الطفل ، والبدائي ، والساذج ، وما يصيفه لنا هؤلاء من اشكال ، وما يقدموه لنا من تعبير ، وقد تحقق ذلك حين انتشرت فكرة (الحداثة) في الفن التشكيلي ، ووجد (بول كليه) و (السيرياليون) و (التجريديون التعبيريون) مصادرهم في فنون الاطفال ، وبحث (ماتيس) عن الصياغة الفنية الحديثة في الفن العربي،



رسم عيد محمد، ٦ سنوات

عصفور وقمر

واكتشف (بيكاسو) الفن الزنجي ، فأخذ عنه ، ومجد الفنانون ، الفنان الساذج (روسو) وبدأت الدراسات تتناول فنون الشعوب المختلفة في افريقيا السوداء ،وفي الراحل السابقة لقدوم كولومبس) الى امريكا ، او فنون المكسيك في حضارة المايا والازتك ، ودرست فنون (البرابرة) وفنون الاقوام البدائية ، في افريقيا الجنوبية ، وكذلك اشكال التعبير الفني التي تركها سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ، واثبتت هذه الدراسات ان الفن متعدد اشكال التعبير ، حسب الشعوب والحضارات ، وحسب التطور وان على النقد المعاصر الاعتراف بجميع انماط التعبير الفنية التي قد تخالف الصيغة الاكاديمية التي قدمتها لنا الحضارة الغربية ، وهكذا يمكن ان يصبح للفن الافريقي الذي يجد شكلا قد يكون بشعا من التعبير وأهميته لا تقل عن تمجيد اليونان لفينوس او لابولو .

وبالتالي اعترف النقاد بفن الاطفال ، واعتبروه يمثل نمطا من التعبير الفني ، له خصوصيته مثل اشكال التعبير الاخرى التي مارسها الانسان البدائي والساذج أو المتخلف عقليا ، او حتى مثل الانماط التي قدمها لنا فنانون يتمتعون بقدر من الوعي ، لكنهم وجدوا ان تقديم فن كفن الاطفال ، وبسذاجة وبساطة كسذاجتهم يمكن الفنان من الوصول الى اشكال اكثر تلقائية



قصف جوي

واصالة ويعكس لنا عالمه الذاتي بكل خصوصيته .

واعترف الفنانون ، بفن الاطفال واعتبره كثيرون أكثر الفنون تلقائية وعفوية ، يعبر فيها الطفل بكل بساطة ، وبدون قيود ، ويقدم لنا نفسيته ومشاعره باللون ، وهكذا تعلق بعض الفنانين بفن الاطفال، وقالوا عنه انه الفن الذي يحلم الفنان الواعي بالوصول اليه ، انه الفن التشكيلي في أرقى أشكاله ، ويعكس لنا التعبير في أبسط صورة ، انه فن بعيد عن الزيف اذا نجح عن صدق انه البراءة في مقابل التزييف، والبساطة مقابل التعقيد ، انه الفن المباشر الذي لم تبدله الحضارة والعودة الى الحلم القديم للانسان ، بأن يعود الى عصر الطفولة والسذاجة ، متخلصا من كل العقد وما تبثه الحضارة الحديثة من انماط معقدة ومن اشكال ، وما تخلفه في نفوس الناس من مركبات نقص وتعقيدات.

ولهذا يمكن أن نجد في كثير من التجارب الفنية المعاصرة ، شكلا من التعبير يوازي ما يقدمه الطفل ، ويحاكي الساذج ، ويتماش مع نظرة البدائي للحياة والفن ، وان حلم (الفنان ـ الواعي) أن يكون طفلا بريئا في سذاجته أو بدائيا في أسلوب تعامله مع الاشجار والحيوانات .

وتحدث الرومانتيكيون عن فن خيالي ، ووجدوه في فن الطفل مجسدا ، وألح السيرياليون على شكل تعبير فني هو بين الوعي واللاوعي ، سبقهم الطفل اليه ، وقدم لنا التجريديون التعبيريون صياغات قد

امتلاء بشاعرية كبيرة بعيدا عن التجربة العقلية التي تضبط الامور ، وتجعلها متوازنة .

لقد كان الفنان (فان غوغ) لا يرسم الا اذا جال في الحقول ، وعاد مشبعا باللون ، وهو يفرغ شعوره على الورق تلقائيا ، وبشكل مباشر حتى يستطيع أن يرسم بأحاسيسه ، ويقدم حياته قطعا على الورق انه / يرسم بدمه / كما كان يقول .

أهم خصائص فن الطفل :

واذا عدنا الى رسوم الاطفال وحاولنا أن نستخلص بعض ميزاتها وخصائصها الاساسية التي ذكرها النقاد نجد أنفسنا أمام عدة ميزات فنية هامة :

أولا : التسطيح :

فالطفل يحور الفراغ في اللوحة الى سطوح ومساحات، دون عناية بالابعاد ودون اهتمام بها ، وتساعده هذه السطوح على التعبير .

ثانيا : الاختزال :

فالطفل يختزل كثير من العناصر من المشهد الذي يقدمه ليركز على عدة عناصر هامة في نظره .

ثالثا : التماكن :

فهو يسعى الى جمع عدة أشياء من أمكنة مختلفة في حيز واحد ، ولا يرضى بوحدة المكان الفيزيائي التقليدي .

رابعا : التزامن :

فهو يقدم لنا عناصر من أزمان مختلفة ضمن لوحة واحدة ، وهذا لا يتفق مع وحدة الزمن في العمل الفني التقليدي .

خامسا : التحوير :

انه يحور المشاهد ، ويبدل مواضيع الاشياء ، ويبدل حسب خياله وتصوراته .

سادسا : الرمز :

الطفل يلجأ الى رموز خاصة به ، ليعبر بها ، ولكل طفل رموزه ، وهذه الرموز لونية وشكلية وتخص كل طفل ، أو كل عمل احيانا ، ولا يمكن أن تفهم هذه الرموز الا اذا نوقشت معه كي يفك لنا لغزها .

سابعا : الشفافية :

فهو يقدم لنا الاشياء المختلفة وراء أو داخل البيت، دون أن تمنعه الجدران من تحقيق ذلك ، لان الهدف هو الوصول الى التعبير عن هذه الاشياء .

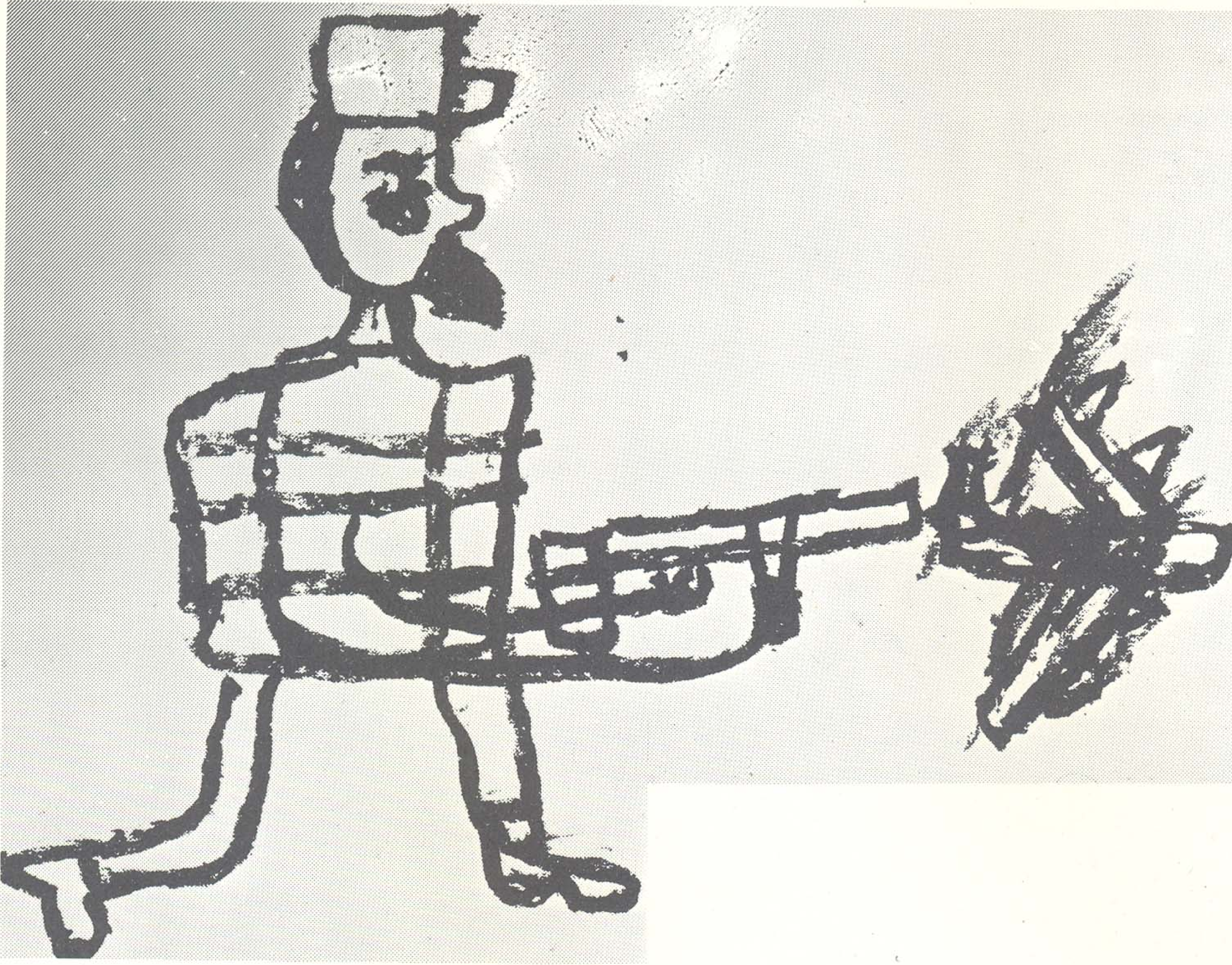
واذا عدنا الى تجارب الفن المعاصر على اختلاف صوره نجد أن (فن الطفل) يلتقي مع (الفن الحديث) في جميع هذه الخصائص ، وهو يلتقي مع فنون الشعوب البدائية ، ويلتقي مع أنماط التعبير التي ابتكرها الفنانون العرب الذين رسموا لنا المنمنمات الشهيرة ، وابدعوا فيها، وقدموا لنا الاختزال والتسطيح والتزامن والتماكن والتحوير والرموز والشفافية ضمن تجاربهم



مقاتل

نجدها أكثر صدقا في فن الطفل .

ويحدثنا تاريخ الفن المعاصر عن تيار فني اتخذ من كلمة (كوبرا) اسما له ، وهو فن لا يختلف عن فن الطفل ، وعن صياغته للاشكال ، أو عن تعبيره الرمزي باللون ، وعن لغته الفنية الخاصة المتميزة وهكذا شهد التطور المعاصر في الفن ، صياغة فنية تعبيرية ، يحرك الفنان يده فيها على الورقة بعفوية شديدة بعد لحظة من لحظات الامتلاء ، ويفرغ ما كان يحس به من



"فدائي يصطاد طيارة"
رسم سعود خليل ، ١٠ سنوات .

المعروفة ، وهكذا نشعر بأن (فن الطفل) وفق هذه الخصائص التي يتمتع بها ، يملك قدرة على التعبير خاصة به ، وقد لا تتفق هذه القدرة على التعبير مع النمط الواعي الاكاديمي للفن وقد تتعارض معه ، لكنها وسيلة تعبير لا تقل أهمية عنها ، ذلك لان الطفل لجأ الى صيغ مختلفة عن النمط الاكاديمي الاوربي ، والتقى مع الصيغ الاخرى للتعبير عند الشعوب الاخرى ، ولهذا لا يقل أهمية عن فنون البالغين ، وله دوره الهام الذي يجب توضيحه ، وذلك عبر المقولة التالية : « ان فن الطفل لا يمثل صيغة متخلفة عن فن الكبار الذين تعلموا الفن عبر أكاديمية تقليدية ولا يقل أهمية عن الفنون الاكثر وعيا للقيم الفنية التقليدية ، فهو – وان لم يكن يتضمن ادراكا للكتلة والفراغ والمنظور وللزمن والمكان ووحدتهما ، ان لم يكن على درجة من الوعي للنسب وللابعاد التقليدية ، وعلاقات الالوان بمعناها التقليدي – لكنه ابتكر لنفسه فراغا ومساحة ومنظورا وزمانا ومكانا خاصين ، وتصرف في النسب والابعاد ، وفق رمز معين له معناه ودلالاته عنده ، هكذا يصبح فن الطفل له شخصيته المتميزة عن فنون الكبار ولا يجوز اعتباره مرحلة ، ولا يجوز اعتبار شكله التعبيري والرمزي ، صيغة متخلفة عن فن الكبار الواعين لانه نمط خاص من التعبير يقف على قدم المساواة مع فن الكبار ، ومع الاساليب التعليمية المعدة لهم ، وهذا يعني أن فن الطفل لا يمكن أن تطبق عليه المفاهيم التي نستخدمها ، حين نتحدث عن الفنون الاخرى التي ينتجها الفنانون ، وان علينا أن نوجد الاساليب التربوية التي تساعدنا على تقويم فن الاطفال ، بروح جديدة تختلف عن أساليب تعليم الكبار » .

ويتفق هذا مع ضرورة اعادة النظر للاسس الاكاديمية الوافدة علينا مع ما وفد من اساليب تعليمية ، فقد اخذناها واعتبرناها حقائق لا يأتيها الباطل وعممناها على كل مستويات التعليم والتربية الفنية ، وهذه الاساليب لها علاقة بالنهج الاوربي الاكاديمي وبالمنظور الغربي ، وما يحمله من مفاهيم خاصة ، ونظرة متعالية الى فنون الشعوب الاخرى اذ اعتبر الاوربيون أن كل انماط التعبير السابقة لليونان ، والتي لا تأخذ بمفاهيم عصر النهضة متخلفة عن مفهوم الفن ، مع ان الدراسات الحديثة ، وتجارب الفنانين المتميزين الغربيين قد أثبتت خطل هذا الرأي وتهافته ، ولهذا لا يمكننا اعتبار الصيغة الفنية العربية (الارابسك) تمثل شكلا ادنى من الصيغ الغربية ، وكذلك الامر بالنسبة للفن الياباني أو الفنون الاخرى الافريقية أو المكسيكية ، أو حتى الفنون الساذجة ، والبدائية وفن الاطفال وهذا يجعلنا نؤكد على حقيقة هامة نلخصها بقولنا :

(ان التعبير عن الفراغ أو الكتلة ، أو عن الشكل

أو الشخص يمكن أن يتم عبر أشكال شتى لا تحصل ولا يجوز ابقاء هذا التعبير ضمن نمط محدد ، ودائرة مغلقة من الصياغة المحددة ، الموروثة او الوافدة ، وهكذا يمكن أن يرسم الطفل شخصا بأسلوب معين مفاجيء لنا ، يختلف عن النمط الذي تعودنا عليه ويمكن أن يبتكر ما نعجز عن تقويمه أو توقعه لانه يتجاوز ما اعتدنا عليه ، ويمكن أن يقدم لنا لغة خاصة لا يمكن حصرها ، ولهذا لا يجوز لنا أن نقولبه ، ضمن مفاهيم محددة من التعليم الاكاديمي ، تصبح عقيمة لانها توصلنا الى نمط محدد من الصياغات ، مع أن تاريخ الفن حافل بالاشكال وبالانماط المتباينة ويقدم لنا اشكال لا تحصى

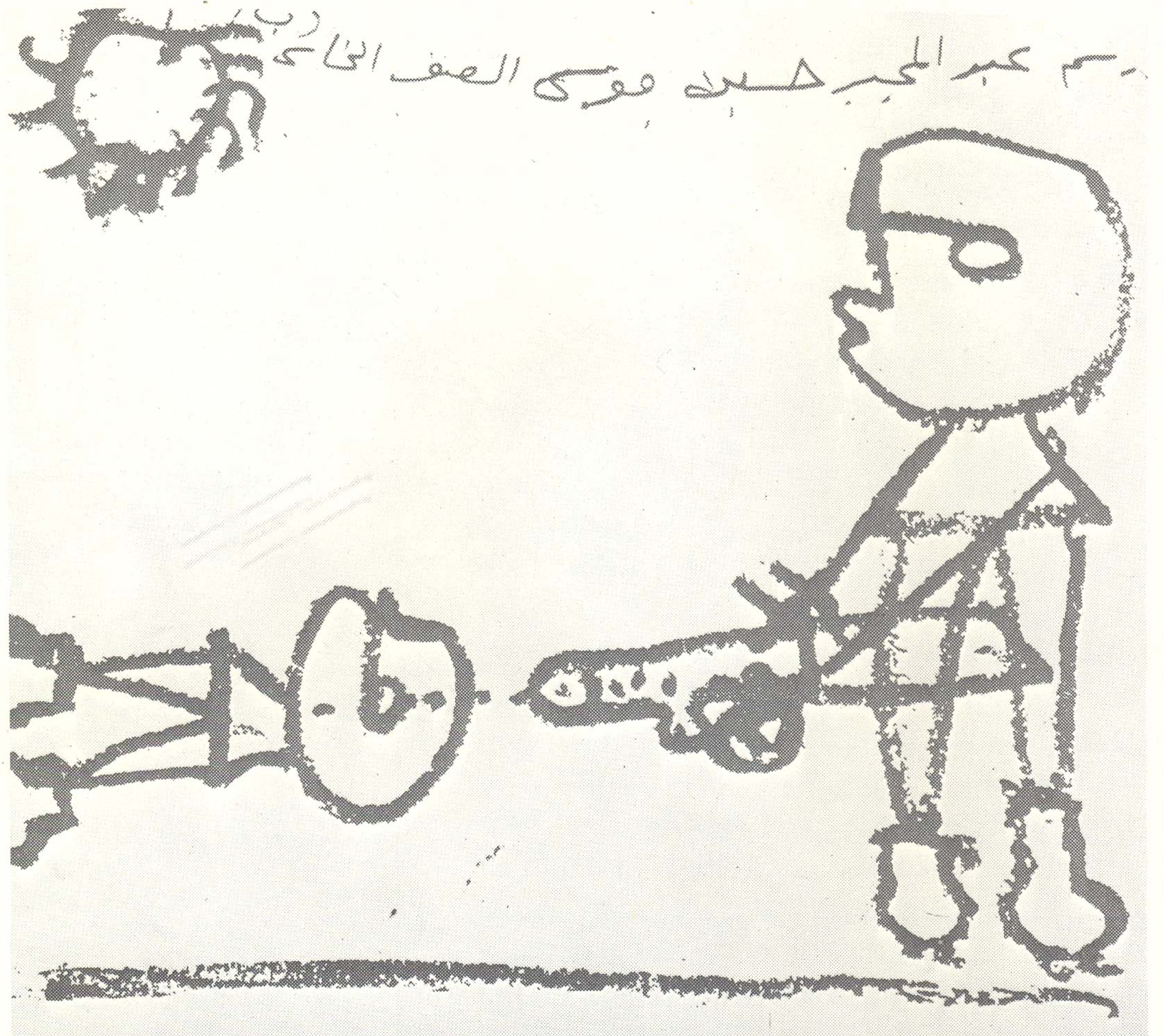


رسم آمنه عبد العفار ، ١٤ سنة

لتلخيص انسان ، ورسمه ، ولا يمكن أن نربط الفن بنمط واحد منها ، وهكذا يعلمنا فن الطفل بما يملكه من ابداع **ان الفن لغة واسعة التعبيرلا محدودة ، عمرها آلاف السنوات وفيها من الاشكال ما لا يقع تحت حصر ، وفي كل يوم يقدم لنا احد الفنانين شكلا جديدا يلخص فيه وجه شخص او شكل او فراغ معين ويبتكر لنا من الرموز ما لا يقع في حدود تصوراتنا ، ان الفن لغة عجيبة لانها تجمع الماضي بكل موروثاته وتقدم الحضارة ، وتبتكر المستقبل ولهذا فميدان التعبير مفتوح ويجب أن نغذي حس الابداع .**

وان هذا التأكيد على أهمية تنمية حس الابداع ، هو نتيجة لما نراه من دراسات موضوعة بين أيدينا حول الفن والتربية ، وحول فنون الاطفال ، ودور التربية الفنية ، نراها قاصرة عن وعي حقيقة هامة ، هي أن فن الطفل ليس مرحلة متخلفة عن فن الكبار وعن الدراسة الاكاديمية التي تهتم بالنسب والمنظور ووحدة الزمان والمكان ، والتي تؤكد على ضرورة انتقال الطفل من مرحلة الطفولة الى المراهقة على نحو يتوازى مع انتقاله من مرحلة الرسم الطفولية الى مرحلة الوعي بالابعاد والنسب ، والتي تربط هذا الانتقال بسن معينة ، وهي تدرج هذا الانتقال ضمن سنوات محدودة ، وبالتالي تؤكد على ناحية هامة ، وهي أن الطفل الذي يترافق وعيه بالنسب والالوان والفراغات ، مع تطور عمره الزمني ، هو متخلف عن اقرانه ، وعلينا أن نغرز فيه النظام الاكاديمي في مرحلة معينة ، وبالتالي لا يجوز أن يصل طفل الى السادسة عشر عاما ولا يدرك الشكل ويقدمه لنا ، ولا يهتم بالمنظور ، الى غير ذلك من الامور .

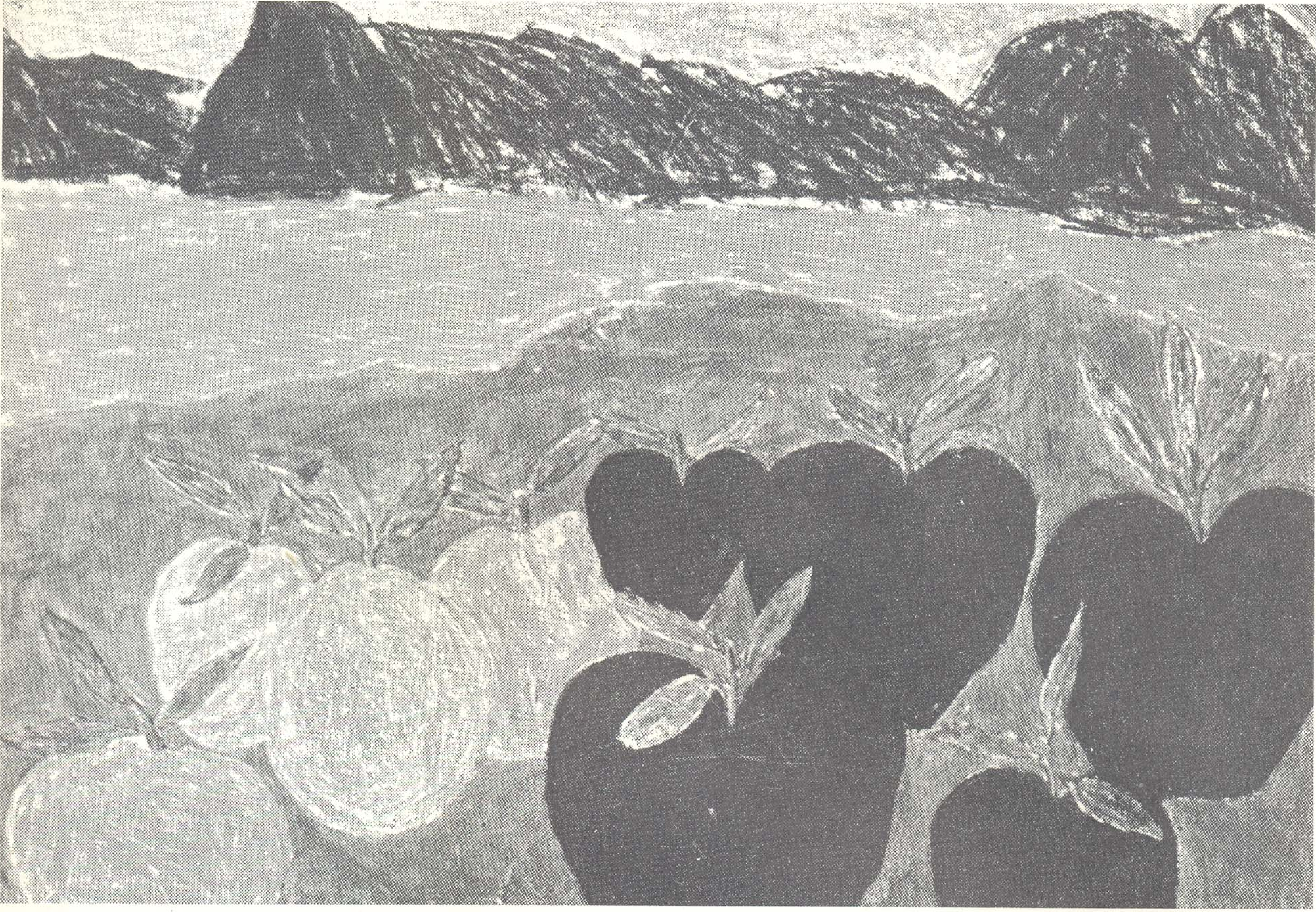
وان تقسيم مراحل نمو التعبير الفني عند الاطفال الى مراحل متميزة تبدأ من مرحلة التخطيط الى مرحلة رمزية تبرز فيها الايجازات الشكلية ، والانماط المتكررة ، الى ربط بين المرئيات والتخطيطات ، ويصل الطفل في المرحلة الثالثة الى مرحلة الرموز الاصطلاحية ، وهي مرحلة يتعلم فيها الطفل أن يلخص خبراته السابقة في أشكال وانماط يكررها ويعتاد عليها ، ومن ثم تبدأ بعدها عملية تعليم الطفل على اساليب الكبار الاكاديمية ، من نقل الواقع وتسجيله ، والعناية بالنسب والحجوم ، ونسب الاشكال من المظاهر الخارجية . ان هذه الصياغة المتدرجة لنمو فن الطفل قد ترافقت مع محاولة لغرس شيء اساسي هو ان كل مرحلة من المراحل تمثل نمطا متطورا عن المرحلة السابقة



لها ، وان هدف المربي أن يسرع انتقال الطفل من مرحلة لمرحلة ، وإن يدخل في روع الطفل بشكل مباشر أو غير مباشر ان بمقدارما يتجاوز احداها الى الاخرى ، اذن فهو ينمو نموا طبيعيا ، ويترافق عمره الزمني مع ادراكاته الجمالية ، وتذوقه ، مع ان الشيء الواضح هو ان الطفل في مجال التعبير ، لا يتفق في كل الاحوال مع هذه السلسلة من التدرجات ، وان لكل طفل ادراكاته الخاصة ووعيه بالاشياء ، فقد يصل أحد الاطفال الى وعي النسب في مرحلة مبكرة ، وقد يتأخر آخر .

ولكن هذا التأخر أو التقدم لا يعني ان احدهما افضل من الآخر ، لان لكل مرحلة فنها الخاص ولكل تعبير قيمته في ذاته مستقلة عن المراحل الاخرى ، وقد يعطي الطفل في مرحلة التخطيط ما هو أكثر أهمية ـ من الزاوية الفنية ـ من انتاج آخر له في مرحلة الايجازات الشكلية ، او في مرحلة الرموز ، أو في مراحل اخرى من التي ذكرها علماء تربية الفن .

وعلينا أن نؤكد على حقيقة أخرى هامة يذكرها لنا الدارسون في مجال التربية الفنية ، ويؤكدون على ضرورة دحضها ، لانها أصبحت شائعة كثيرا وهذه الحقيقة تتعلق بتجارب فنية واختبارات نفسية اجراها علماء التربية ، وتوصلوا من خلالها الى فكرة مؤداها : « ان نظام النمو في الرسم ثابت حتى بين الاطفال المتباينين من الناحية الاجتماعية ، وبين مختلف أطفال العالم » ، وبالتالي لا تؤثر الفروق الاجتماعية على تطور التعبير الفني عن الطفل ، ولا تسرعه أو تنقص منه ، ولا يختلف طفل ولد في بيئة زراعية عن طفل آخر وجد في بيئة صناعية متطورة ، أو ضمن مجتمع متخلف ، أن من الواضح أن هذه الدراسات قد اقتصرت على الصياغات الشكلية لفن الاطفال ، ولم تتعداها الى مضمون الاعمال ، ولا الى عناصر البيئة التي تعطي الطفل نوعا معينا من الاهتمام وتركز تجاربه على موضوعات ، وتبعده عن اخرى ، ولهذا نحس بأن اكثر



من يافا يا برتقال .. وتفاح

الدارسين قد أولو عنايتهم للانماط والاشكال وتطورها، ولم يهتم أحدهم بدور البيئة وتأثيرها وفعالية المرحلة التي يعيشها الطفل ، والتطور الاجتماعي ، الذي تمر به هذه البيئة وبالتالي سوف تتبدل هذه العبارة : لتصبح على النحو التالي :

« ان نظام النمو في الرسم ثابت بين الاطفال مهما كانت مستوياتهم المادية ، لان ذكاءهم واحد ، ولكن قد تمنع الظروف المادية احد الاطفال من تلقي التوعية اللازمة ، وقد تقدم البيئةللطفل موضوعات تختلف كليا عن موضوعات طفل آخر في بيئة أخرى ، أو من طبقة اجتماعية مختلفة ، ولهذا لا يمكن لطفل يعيش في قرية صغيرة في الريف ، أن يرسم الموضوعات التي يرسمها طفل آخر يرى مختلف أشكال التعبير وقد هذب تذوقه ، وقدمت له كل العناصر المساعدة علىالتفتيح، وهكذا تتأثر فنون الاطفال بالواقع الذي يعيشونه بالتأكيد وتلعب الجوانبالاجتماعية والتثقيفية أهميتها الكبيرة على أشكال تعبيرهموعلىموضوعاتهمواساليبهم، وهذا مؤكد لا يمكن ملاحظته بسهولة ، ولهذا نقول بأن الطفل الذي يعيش في بيئة معينة يكتسب منها بالتأكيد موضوعاته ، ويعكس من خلال هذه الموضوعات أحلامه وأحلام مجتمعه ويقدم بصدق نقد لكثير من السلبيات، وهنا علينا أن نتوقف لنقول : « بأن فن الطفل ليس مجرد شكل يتطور ، بل هو موضوعات يتأثر بالبيئة فيها ، وهو لا يأخذ من البيئة الموضوعات والاحلام بل يأخذ منها بعض انماط التعبير ، لان المؤكد أن الطفل الياباني سوف يتأثر بتراث اليابان الفني ، وينطبق ذلك علىكل الشعوب ، ولايمكن ان نعزل فن الطفل عن ذلك التأثر ، الذي يبدو لنا على انه طبيعي ، وكذلك الحال بالنسبة لطفل يعيش في جو مشمس أو بيئة من الثلوج الدائمة ، لان لهذه العوامل تأثيرها ، وهي تنغرس فيه تلقائيا لانه يتلقاها على شكل عفوي »» .

وان أفضل مثل يمكن أن نضربه على ذلك ، ما جمعته السيدة (منى السعودي) من رسوم الاطفال الفلسطينيين في أحد المخيمات ، فبالتأكيد انعكست كل أحلام الشعب الفلسطيني في هذه الرسوم ، ولا يمكن الحديث عن فن الاطفال العرب ، والفلسطينيين بدون



إمرأة فلسطينية

ربط بين الموضوعات المعالجة وبين البيئة ، وبين تأثر الطفل بهذه البيئة على نحو مباشر وعفوي لا مجال للشك فيه ، بل اننا نستطيع أن نصل الى نتائج مغايرة لكل الدراسات الشكلية عن « فن الاطفال » اذا اتجهنا الى البيئات التي تعاني من واقع مؤلم ، ان المؤكد هو أن وعي الطفل قد ازداد وتسارع وانعكس ذلك على أساليبه وعلى موضوعاته وعلى كيفية معالجة هذه الموضوعات ، وعلى رموزه التي تبدو لنا على أنها أكثر حيوية وتعبيرا .

ان فن الطفل اذن محك فعال شديد الحساسية من حيث الموضوعات ، يتأثر الطفل بالبيئة على نحو سريع ، ويقدم ما هو مفاجىء لنا سواء من حيث أشكاله أو من حيث مضمونه ، وهكذا يرشدنا فن الطفل مرة أخرى عبر أقنيته التعبيرية ، الى أن الطفل يستطيع أن يطرح الموضوعات القومية والانسانية ويقدم لنا المعاناة بأسلوبه الخاص ، فليس (فن الطفل) مجرد شكل متطور من الصياغة يمدحه بعض الفنانين المجردين والتعبيريين ، بل هو يملك قدرة على الوصول الى تقديم أهم الموضوعات الانسانية بلغة خاصة ، ودون حاجة الى تعلم وتدرب أكاديمي ، والى صياغات متطورة ، لانه يستطيع أن يعكس قضية شعب عبر رسومه واشكاله ، انه النمط الاكثر قدرة من غيره على التلاؤم مع البيئة ، والقادر على استنباط الحلول الشكلية وذلك لانه على عكس كل أشكال التعبير الحديثة ، لا يريد شكلا مجردا أو اختزالا أو تحويرا بحد ذاته ، بل يريد هذا التحوير وهذه الصيغة الفنية حتى يقدم لنا ما يشغله وبالصيغة المباشرة ، والحلول الخاصة به ، ولهذا فهو الاكثر ارتباطا بالمجتمع وبمشكلات الانسان التي يحسها الطفل بصدق ويعكسها .

ان فن اطفال مرحلة ما او تعبير اطفال شعب من فترة معينة ، يقدم لنا شهادة حية عنها عن كل مشكلاتها وعن كل احلامها ، عن كل نقص فيها ، أو تزييف ، انه فن الواقع ... رغم أنه لا يستخدم الواقعية . وحين يتحدث نقاد الفن عن فن الطفل ، ويحاولون تحليله ومقارنته بفن الكبار يؤكدون على نقطة هامة ، وهي ان فن الاطفال ليس فنا ، وهذا ما ذكره (هربرت ريد) في دراسة شهيرة له عن فن الاطفال ، والح عليه (رونه هويج) في كتابه الشهير عن (الفن والانسان) لكن لماذا يقرر الناقدان الشهيران هذا الامر ، ان ذلك يرجع الى عاملين :

اولهما : ان فن الاطفال ليس فنا ، انه فن مرحلة معينة يمر بها كل طفل ، وتنتهي بعدها ، ولهذا لا يمكن ان نجعله فنا له خصائص الفنون ، ولهذا قد يستمر الطفل الموهوب بعد مرحلة الوعي في التعبير الفني عبر الصياغة الفنية وقد لا يستمر ، بل ان قلة من الاطفال حافظوا على صياغتهم الفنية ، حين كبروا ، ولهذا يتعلم الكبار الفن بعد تجاوزهم لمرحلة الطفولة ، وعلى اعتبارها نمطا من التعبير العفوي الذي يغيب بعد زمن.

وثانيهما : ان من أهم شروط الفن أن يكون الشخص المنتج للاعمال الفنية واعيا لما يقوم به من تعبير ، ولا يمكن أن تعتبر فنون الاطفال والمتخلفين ، وغيرها فنونا رغم ما تقدمه لنا من موضوعات واشكال فنية متطورة ، ومن حلول تشكيلية متميزة ، لانها فنون لا واعية .

وعلى الرغم من ان الفنانين قد اعتبروا هذا الفن مصدر وحي لهم ، ومصدر الهام استخلصوا منه نتائج مختلفة ، واخذوا عنه أساليب متنوعة وسعت أفق التعبير ، وعلى الرغم من ان الفنان قد بدأ يرفض كثيرا من الاشكال الاكاديمية الواعية ، ويلجأ الى الاشكال الاكثر عفوية في مجالات التعبير الفني المعاصر ، وهكذا نحس بمدى التناقض الذي يقع فيه نقاد الفن حين يساهمون بوعي او دون وعي ، في التقليل من شأن هذا الفن ، وذلك لانهم يتحمسون لكل اشكال الفن اللاواعية التي يقدمها الفنان الواعي يدينون اشكال الفن اللاواعية التي يقدمها طفل ، والتي قد تكون اكثر وعيا من كثير مما نراه اليوم من أعمال فنية ، وهم يقعون في تناقض آخر حين يطلبون من الطفل أن يكون واعيا عارفا بالقواعد الاكاديمية ، ثم يعودون مرة أخرى ليمجدوا اللاوعي في تجارب الفنانين ، وهكذا يطلبون منه ان ينسى ما تعلمه في (فترة الوعي) والانتقال ليعود الى لا وعيه ، ويقدم فنا أصيلا حسب وجهة نظرهم .

وأخيرا نحب ان نتساءل بعد ذلك كله ، سؤالا هاما :

ـ اذا كان فن الاطفال يتمتع بهذه الاهمية سواء من حيث التشكيل أو التعبير ، وله هذه القيمة التي ترجع الى ما يحتويه من موضوعات واشكال ، واذا كنا نرى في لغته واساليبه وموضوعاته ما يجعله الفن الاكثر صدقا وتطورا ، والذي يحمل لنا المضمون الانساني عبر اللغة الخاصة ، واذا كنا أمام صياغات تفاجئنا ، ومضامين تعكس حقائق الحياة فكيف يكون دور الموجه، وكيف تكون التربية ناجعة فيه ، ونحن لا نملك أي أساس نبني عليه تقويمنا لعمل الطفل ولا نملك القدرة على الحكم فيه ، وخصوصا حين يكون العمل مبتكرا ومبدعا بروح حية متحفزة ؟

وخصوصا ان علينا أن نقوم بمهمة اعداد جيل جديد عربي بتطلعاته ، تقدمي برؤيته ، ثوري في وسائله لتحقيق ذاته ، وبناء حضارة أمته .

ان من الواضح ان المنطلق الرئيسي لعملنا يجب ان يستهدف عدة نقاط أساسية نحددها وفق ما يلي :

أولا : توفير المواد والتقنيات المساعدة للطفل على التعبير ، وتعليمه وسائل استخدامها دون تدخل في تعبيره .

ثانيا : اكتشاف المواهب الواعدة ورعايتها ، وايجاد المناخ الملائم الحر لها كي تبدع، دون تحديد لنمط معين من التوجيه مهما كان .

ثالثا : ربط التوجيه بالتذوق الفني وحده الذي يساعد الطفل على تنمية حسه الجمالي ، وبالتالي اعداد البرامج التلفزيونية والكتب والشرائح الملونة التي تثقف ولا تتدخل في حرية التعبير والتي تعطي الطفل سعة الافق والخيال ، وهنا يجب علينا أن نؤكد على أهمية ربط الطفل بتراثه العربي ، وبثقافة أمته، ومأثورات شعبه الفنية والتشكيلية ، وذلك كي نوطد استمرارية وجودنا الحضاري كأمة عربية لها ماضيها، وحاضرها ، وهي في سبيل اعداد مستقبلها ، وفنها جزء لا يتجزأ من بحثها عن هوية مستقلة ، وهكذا ننمي فيه روح حب أمته والتعلق بها ، وحب تراثه ، ورؤية مواطن الجمال فيه ، وحب الابداع من خلاله ، وهذا التراث لا يقتصر على ما رسمه الاجداد من فن وما زخرفوه أو كتبوه ، بل ما تركوه من قصص يمكن أن تنمي فيهم القيم ، ويترك لهم أن يعبروا عنها بالشكل الذي يريدون .

وحين يتحقق ذلك كله ، وحين نعترف بأهمية فن الطفل ، ونساعده على التفتح نجني من ذلك أشياء كثيرة ، لاننا نقوم باعداد جزء هام من أجزاء شخصية الطفل ، ونزرع فيه التذوق ويتحقق تكامل شخصية هذا الطفل ، وفق الاهداف الاساسية التي نسعى لها حين نقيم المجتمع العربي التقدمي الموحد .